

تأمّلات في الفنّ العراقيّ الحديث

نوري الراوي

مكتبة الفكر الجديد



تأملات في الفن العراقي الحديث





تأمّلات في الفنّ العراقيّ الحديث / فنون
نوري الراوي / مؤلّف من العراق
الطبعة العربيّة الأولى ، ١٩٩٩



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، ساقية الجنزير ، بناية برج الكارلتون ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٨٠٧٩٠٠ / ٨٠٧٩٠١
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
سيب ®
لوحة الغلاف :
نوري الراوي / العراق
الصفّ الضوئي :
حكمت مشموشي ، المؤسّسة العربيّة / بيروت



نوري الراوي

تأملات في الفنّ العراقيّ الحديث





إستيعاب آلية العصر
اشتراع جمالي لفن المستقبل



بنفس القدر من الظل والضوء، من العقل والعاطفة، من المنطق الشكلي والهندسة الأقليدية، ينشأ أثر فنّي كلاسيّ عظيم وخالد. وباختلال كل التوازنات والقواعد الذهبية التي عرفها الفن منذ أزل وجوده حتى اليوم، يُولد فن اللافن.

هكذا أصبح الحديث على الرواهن من هذا الفن، يثير في الأفق الثقافي ذات السحر الذي تثيره الأسهم النارية في سماء مهرجان. فقد تكون الذكرى مفعمة بضمنيات أحداث فنيّة مضت فتركت في تاريخ الفن آثاراً عميقة لا تُمحى، أمّا اليوم، فهي تبدو كما لو كانت مُسترجعات لتاريخ قريب نقوم الآن بتجريده من نوافله الكثيرة، لندخله، بكل مسوّغاته المقبولة الى مطلق الحركة الفنيّة المعاصرة. وعندئذٍ، يحق لنا أن نفكّر ازاء كل ذلك بشكل مختلف تماماً، ولكن بطريقة علمية خالصة مبرأة من عقد الشعور بالنقص.

قد يكون الفن أحد الأمتيازات الإبداعية التي ارتفعت الى واجهة الثقافة في بلادنا، مما جعل منها نقطة ارتكاز تميّزت بالرسوخ والأصالة، كما جعل منها في الوقت نفسه، مصادر لنشاطات فنيّة امتدت على مساحة زمنية تربو على الثمانين عاماً، كانت الصور والأشكال والرؤى فيها تبدو وهي اكثر وضوحاً وشفافية بالنسبة لما يناقضها، وربما بالنسبة لما يثيرها. غير ان الايقاع المتوازن لهذه الحركة، لو تحوّل عن مساره التقليدي (وهو ما يبدو أننا مقبلون عليه لا محالة).. فما هي تصوّراتنا عمّا سيُسفر عنه هذا التحوّل من نتائج في المستقبل؟

لعلّ عملية استقراء بسيطة للتطورات المذهلة التي أصابت الفن الحديث في العالم، سوف تقودنا الى ما يشبه القناعة بأن الفن في بلادنا سيخضع لذات القوانين التي خضعت لها سائر الحركات الفنيّة في العالم... وحينئذٍ، سيبدو الجانب الفكري ـ النفسي هو الغالب، فيما سيكون الجانب الجمالي هو الأخير أو الغائب. ولكي لا نبدأ بتلميع لوحاتنا القديمة، وتصحيح النسب التشريحية لتماثيل مُلثت



اجوافها بالطين على عجل، فلا بد لنا ان نفكّر ملياً فيما يمكن أن نفعله ونحن نواجه زمناً قد تكلفنا مواجهته الكثير من المصاعب، لأننا نعرف بأن لا سبيل للوصول الى جدليات الفعل الابداعي فيه، إلاّ بالفهم العميق لآليات حركة الأشياء، وبالتلقي الذكي الواعي لمآتي عصرٍ يلوح لنا على أفق الغد القريب، وكأننا ما زلنا نمضي فيه من الحيرة الى ما يُشبه اليقين، ونحن نتابع ذات الأسئلة التي أُثيرت حول الفن فما وجد المفكّرون لها من إجابات شافية:

- لماذا يظل العقل الانساني دائم الثورة على الطبيعة؟
- وهل الطبيعة تحتاج الى الفن لتُكمل ما لا تستطيع ان تنجزه بنفسها؟
- وهل الجوهريّ في الفن يكمن في الصفات الفيزياوية للشكل، أم في الفراغ الذي يحتوي هذا الشكل؟
- ما الذي يُنجزه الفنان قبل غيره، تشكيل الفراغ أم إفراغ الشكل بالازاحة الكاملة؟
- كيف يكون لانعدام الوجود فعالية كاملة توازي الوجود ذاته في الفن؟
- وهذه النفس الانسانية، هل تحزنها فكرة الموت فتعلق رجاءَها بقوة الفن الخفيّة لتنال من خلالها نعمة الخلود؟
- هل اللون يفكّر مستقلاً عن الأشياء التي يكسوها؟
- وحين يشتدُّ تسارُعِها، هل تتألم الآلة؟
- ما هو لون العدد خمسة؟

مرحلة الإعلاء الروحي

ليس من شك بأن روح العالم وطاقاته الخفيَّة هما اللتان تعملان فينا، بُداةً كنا أم متحضّرين، شرقيين كنَّا أم غربيِّين. وكما ان البحر هو الذي يرتفع في كل موجة صغيرة من موجاته، فإن الحياة تمضي في طريقها من خلالنا، غير آبهة بآهاتنا ولا بصاغية الى توسلاتنا. وكل ما نستطيع ان نفعله حيال ذلك، هو أن ندركها بالنظر وهي ماضية في طريقها الى اللانهاية. أمَّا نحن، فلا نستطيع إلاّ أن نتابع بعض المويجات في هذا البحر الطامي من الآثار الفنِّيَّة التي نتلقاها من العالم بما يُشبه التسليم القدري أحياناً، ودون احتكام الى مناقشة نقدية احياناً أخرىٰ. وهكذا، نبدأ من جديد دورة التفكير فيما تحمله تلك الأعمال الفنِّيَّة من أفكار ورموز ومعانٍ وأساليب وتقنيات وسبل معالجة غريبة، دون أن نُجزأ هذا الكيان الكلّي العجيب،

وبمنهجية العلم الرصين، وروح التأمل الهادىء، نعاوده بالحوار، ونراوحه بالمناقشة.

ومع اننا تعودنا على أن نضع كل شيء بمواجهتنا وليس بمواجهة الآخرين، فإنّنا لم نتخلص بعدُ من تقليد لا ينهض فيه العمل الفنّي إلاّ على أرضٍ بلا أفق، وربما في بعض الأحيان دون فضاء!.

قد يقترح الفن طريقاً غير مباشرة لإيصالنا الى أهدافنا، ومع ذلك، فلا بدَّ لأي منا أن يحتفظ بقدر من الفلسفة يمكن أن يعينه على فهم المنظور الزماني بقدر ما يمنحه من طاقة على ملاحظة المنظور المكاني في الوقت نفسه. ومن خلال هذه التناوبات النظرية السريعة، يتبدىٰ لنا حاضر الفن العراقي في صورة مَنْ أوشك على تجاوز المرحلة الوسطىٰ من رهانه الكبير في سنيّ التسعينات، وآن له أن ينتقل من مرحلة البحث المباشر التي انهمك في معالجاتها طويلاً، الى مرحلة جديدة تتسم بالتحدي والرفض لما جاءت به الحضارة الغربية من تشويهات نفسية وانكسارات روحية، وهو انتقال مشروع سيخلف البديل الموازي فيما سيقدمه من بُنىً ابداعية جديدة، ومن حلول فكرية وسيطة تدعمها وترتفع بها الى مرحلة الإعلاء الروحي.

الشعور باللوعة

في الدراسات الأكثر أهمية حول الفن الحديث، لا يُفترض اكثر من الاشارة الى ان بعضها قد عرف كيف يرجع الى منابع الفكر الطبيعي بطريقة أبسط من غيرها، إنّما التشديد على الجانب الروحي من المعضلة الفنّيّة، وهو الجانب الذي سيؤدي في النهاية الى الدخول في عالم الصفاء الكلي التماساً للمباهج الروحية. وإذا قُدِّر لهذا التوجه العقلاني ألاّ يذهب في تيار الصراعات الفكرية الجانبية، فلا أقل من أن يُذكر الفنّانين التشكيليين، بأن تيار الأحادية المادية في الفن، سيؤدي في النهاية الى تبديد الطاقات الذاتية في الفن، والى التفريط بوحدة الهدف الأمثل، فيما نعرف بأن الحركة التشكيلية، قد تربت في أحضان الروح الجماعية، ولم تنشأ في ظل قوانين السوق، دون ان يؤدّي ذلك الى إلغاء تعددية المناهج في البحث الإبداعي، أو إلى إقصاء نموذجيات المثاقفة الحرة، بل أوجدت في مقابل كل ذلك، حالة من الشعور بالغيرانية، والاحساس العميق باللوعة ازاء ما عانته من استلاب آل في النهاية الى تبعية كلية للنموذج الغربي، فيما نشأت جراء ذلك، حالات جديدة من الوعي بأهمية البحث عن الخصوصية الوطنية في الفن، تبطنها إحساسية داخلية بالثورة على الآثار السلبية التي ترتبت على ذلك، بما فيها الآثار السياسية التي أوجدتها.

الطريقة الى الحقيقة الفنيَّة

في كتابه (الزمن والرجل الغربي) يقول (وندهام لويس):

«إن كل فرد في عصرنا الراهن ثائرٌ بلا استثناء. وقد يشعر بهذه الثورة أو لا يشعر، وهذا هو الفرق الوحيد بين الناس».

إذن.. كيف لنا أن نفهم مثل هذا التمثل الثوري الذي أصاب العالم خلال نصف قرن من الزمان أو يزيد؟

أمن خلال النقلات النوعية التي تحققت على ساحة الفن في العالم؟ أم من خلال خضوع الوسائل للغايات حسب قانون السببية الحركية التي تؤكّد بأن الضرورة النظرية لا يمكنها أن تنبني إلاً على أساس عملية تقنية أو رؤية ذاتية مسبقة؟

والجواب عن ذلك يتلخّص في أن مثل هذا المنظور الغائي الذي يولد ويتحرك ابداعياً في الأعماق، لا يمكن ان يتحقق إلاً بالنفاذ من طريق الماضي، وبعبارة أدق: عبر الاسترجاع المزدوج للفكر الحضاري الذي لا يُمكن أن يُستظهر من الكتب، بل يجب ان يُعاش اولاً، وأن يتأسّس في أعماق الذات ثانياً، ثم يروّىٰ بأفاويق الفكر التجريبي الذي يمثل آخر مسلمات القدرة العقلية ثالثاً.

إنَّ السؤال الذي يطرح نفسه علينا الآن، إنَّما يتمثل في حيرة الثقافة العربية، والفن جانب حيوي من كيانها، في أيما مسلك أمين تسلكه بعد أن وصلت الى مفترق الطرق من عصر يتأهب للدخول في متاهة قرن جديد.

وإذا كنا نجهز عقولنا وحواسنا لاستشراف وجود فنّي قادم، كما نجهز أفكارنا لتأكيد وجود فنّي قائم إزاء تسارعية زمنية باتت تسابق الايقاع الخفيض لمسيرة حياتنا وتجتازه، فقد كنا نبحث في الوقت نفسه عن حلول منطقية تستطيع ان تمنحنا القدرة على التوازن مع ذلك التسارع، في وقت أصبحت فيه التيارات الفنّيّة في الغرب، تتزاحم وتتراكم وتفيض بالكثرة وبالتناقضات ثم تتفسخ.. وهو تاريخ كان الغرب يعاني منه بقدر ما كان يقوده الى نتائجه المنطقية.

في هذا التاريخ، بدأت الكتابات النقدية في الفن، تستشعر عمق هذه الأزمة، وكأنّها تشير من جانب خفي الى أن الفن بدأ يجتاز ما يشبه الأرض الملغمة، وان الأمر لم يعد يخص تقنيات التشكيل، وانما يخص الزمن النوعي الخاص الذي وجد



الفن العراقي نفسه فيه، والتناقضات الحادة التي بدأت تظهر ما بين الأفكار والوسائل.. وهكذا برز السؤال: تُرىٰ أي الطرق هي التي تقود الى الحقيقة الفنّيّة؟... ولكن الجواب لم يكن من السهولة بمكان ييسر لنا فرصة استلامه بين ليلة وضحاها. بل كل ما تلقيناه، هو جواب الفن الغربي الذي يخصّه ولا يخصّنا.

هذا الغرب الذي أُرضعنا لبان ثقافته وفنونه وحتى امراضه النفسية وأسقامه الجسدية، وهو يقتاد خطواتنا الى عملية تجزئة الحياة التي لم تصل الى مثل هذا المدىٰ من قبل.. وهو رد فعل واقع لما يمكن أن يضع الانسان عبداً لما خلق.

لندع هذا (الغرب) يتحدث عن نفسه بلسان ممثليه من الكتّاب والفلاسفة والمفكرين، فيما هو مستقر في عقولنا وأفهامنا بأنه (المثل الأعلى) لكل مناهج الفكر والحياة.

(ليونيل تريلنغ) يضع اشارة دالة لتشخيص العنصر الحديث في الأدب الحديث حين يقول في كتابه الذي يحمل نفس العنوان:

«... باستطاعتي أن أشخّص هذا العنصر الذي أسميه بخيبة أمل ثقافتنا ذاتها.. من العداء المرير للحضارة، وأنا أجرؤ على القول بأن فكرة الضياع ولغاية الدمار الذاتي والانقياد الى التجربة دون النظر الى اية مصلحة او اخلاقيات، ثم التحرر التام من العلاقات الاجتماعية.. إن هذا هو (الجذر) القائم في عقل كل انسان من العصور الحديثة». وهو إذ يعمم هذا القول على البشرية، لا يدري بأنّه يجانب أبسط قدر من الدقة العلمية، حين لا ينسحب ذلك على شعوب العالم الثالث..

كاتب آخر هو (هاري ليفين) يقول في كتابه (أي شيء كانت الحداثة): «بالقدر الذي ننتمي فيه الى العصر الحديث، فنحن أطفال الانسانية والتنوير.. ويكون تشخيص وتصنيف قوىٰ اللاعقل، انتصاراً بمعنىً ما للعقل، إلاّ انهما يقوّيان بمعنىً آخر التيار المستتر المعادي للعقل، والذي حين يظهر على السطح، أرغب في أن اسمّيه بـ (ما بعد الحداثة).»

أرخبيل الفلاسفة الصغار..

باختزال وتكثيف قد يكون مخلاً، لا يسعني إلاّ أن أضع بعض النقاط الأساسية لما قد تبلورت حول أقطابها فلسفة الأدب والفن في هذا العصر:



ولتكن بداية الاشارات بـ:

● **العمرانية**: التي شككت بالطبيعة، وأكدت حضورها في (المدينة) ككون ـ كسفينة كونية.. (المكان) الذي أصبح في النهاية خطراً يُحدق بالنفوس، وترقباً يحوم فوق الرؤوس، حيث ينشطر العالم الى كتل وأُمم وقبائل وأفخاذ وأحزاب ولغات وطوائف متصارعة لا تحصىٰ.. الفوضىٰ والتصدُّع.. التنوع الجديد أم التنبؤ بالجمعية العالمية، أم هو تنميط العالم.. المدينة كضحية للمجزرة، أو معسكر جماعي للموت، في مقابل الثورة الخضراء، وعمليات التجديد، والغذاء الطبيعي، وانعكاس كل هذه الأفكار على الفن، مروراً بـ:

● **التكنولوجية**: التي كافأت ما بين الآلة والمدينة، النشوء والتكوين وتوسيع النطاق والتبعثر والاغتراب اللاحق بالارادة البشرية (التكعيبية ـ السِريالية ـ الدادائية) وردود فعلها: ـ البدائية، الغيبية، الزمن البرغسوني الخ... تكنولوجيا الهروب من الهندسة الوراثية والسيطرة على التفكير لغزو الكون: المستقبليون وأنصار التكنيك ضد الحالمين بالجنان ومحطِّمي الماكنة.. كل مادة فيزيقية للفن تخضع للتغيير.. أشكال الفن والوسائط الجديدة.

الكومبيوتر وهل يصبح بديلاً للوعي أم إطالةً له؟..

هل يديم التبعية للأوامر السابقة أم يكون عوناً في خلق أشكال جديدة مجهولة؟.. ثم:

● **اللاأنسنة**: التي بدأت بالتوجه ضد الانسان وانتهت الى أن تكون ضد النخبوية والمرجعية، ثم زوال الـ (هو EGO) وبالتالي الى القول بأن الأسلوب هو المنتصر، ولتتكفل الحياة والجموع البشرية بنفسها. الفن يصبح حقلاً من حقول الجماعية والخيار والفوضىٰ والتجريد البالغ حدوده، والعائد كملموسة جديدة Ready Made..

المدىٰ القائم من فن المفهومية (التجريدي) إلى فن المحيط الكونكريتي [ما دامت القاعدة الذهبية للقياس الانساني في قانون دافنشي (فيتروفيوس Vitruvius) قد استبدلت بمخلوقات بيكاسو تلك الأشلاء التي تناثرت على مستويات مختلفة، لا لأنها مجرد مفهوم مغاير للانسان، بل لأنها ليست أقل بشرية. ثم:

● **التجريد**: اللاشخصنة، البساطة المتقنّنة، الخفض (من أجل خلق الواقع النقي واختصار الأشكال الفعلية الى عناصر دائمة للشكل واللون الطبيعي الى الآخر الأوّلي: موندريان.



● **البدائية**: الانتقال من الأسطورة الى الحالة الوجودية، النماذج الأولية التي تستمر وراء التجريد وتحت الثقافة الساخرة للقناع الأفريقي.

● **الأيروسية**: حيث الوصول الى القعر الثاني بالكف عن تحرير (اللبيدو).. اتجاه للغضب والشهوات الجنسية الجديدة.. الوعي بالجسد، حيث يصبح الحب صنواً للمرض، للسادية، للماسوشية الذاتية. الجنس كلعب ذاتي.. العدمية.. الانحرافية. الوعي ينمو يائساً صوب التفريغ في العالم (مرحلة جديدة اكثر ظلامية من مراحل صراع أيروس وناناتوس في: الحب والموت. التناقض الداخلي.. الخروج على القانون.. الدوران في التناقض.. اللااستمرارية.. الاغتراب.. كبرياء الفن والذات.. هدم القدسي.. الانشقاق ـ الفائض.. الخروج من التناقضية صوب الكوارثية.

● **التجريبية**: الابتكار.. البُنَىٰ المفتوحة والمحرومة من الاستمرارية والمرتجلة وغير المحدودة، والقائمة على عامل المصادفة ـ التداعي ـ روعة التغيير بجميع اشكاله الاستاتيكية.. ستراتيجيات نهاية اللعب وطُرز السريالية الجديدة.

● **التناقضية**: ضد الثقافات: المضي أبعد من الاغتراب المميز للثقافة كلها. الميتافيزيقيا برغم أنف الغرب.. فلسفة (زن Zin) البوذية، الهندوسية، لكن، في ذات الوقت، الغيبية الغربية والتجاوزية ـ السحر، العبادة المتفشية للكوارثية كتجديد في بعض الأحوال، ومحق في اخرىٰ، وفي أغلب الأحيان، تجديد ومحق.

● **التواقتية**: نهاية الأستتيكا المركزة على (الجمال) او (فرادة) العمل الفني ضد التفسير. (تدليل موريس بيكهام على أن الفن يشكّل مرتبة تفريقية حدودها التقليد Convention كما انه ليس بمرتبة حقول ادراك، بل لعب أدوار).

وقول (مايكل كيربي) في كتابه (فن العصر):

«إن الأستتيكا التقليدية تتطلب موقفاً انغلاقياً او وضعاً ذهنياً يكون جوهره التركيز على التلقّي الحسّي للعمل الفني» لذلك، فنحن نجد في ضوء ما تقدم بأن الأستتيكا (ما بعد الحداثة) لا تنتفع من موقف خاص أو وضع معيَّن، لأنها تنظر الى الفن بهذه الصورة. وهكذا تفقد الفانتازيا علاقاتها الموضوعية، فيما هي تؤلف أبرز خصائصها الجوهرية، فيستحيل فن (ما بعد الحداثة) الى مصدر للقلق وليس الى دواء للتسكين.

وأخيراً وليس آخراً:

● **الفكرية**: التي تعتبر حلقة من سلسلة الاتجاه المضاد للفن والتي ينضوي



تحت لوائها فن الجسد وفن الاداء والفن الروائي، وهي تستعين بالأفكار بدلاً من اللوحة والتمثال اللذين اعتبرتهما من مخلفات الماضي.

أمد الحب والعقل الكائني..

ليس من شك في ان حساسية هذه المرحلة الزمنية العاصفة، هي حساسية تدل على تمثل رغباتنا في إعادة التصور الدقيق للعالم. وهذا النمط من التفكير، ليس هو الترجمة التي كان القرن العشرين جديراً باقتراح مشروعها الفلسفي في بدايته، وذلك بجعل العالم البديل، مدركاً لواقعه، مهيئاً بوسائل لغته التشكيلية الخاصة لاستيعاب كل مفاجآت الحداثة التي قُدمت أو التي ستُقدم عبر ملايين التجارب المثيرة والمحاولات المدهشة في محترفات الفن ومراسمه، ولكن بدلالة (الحب) كأب روحي لكل تعبير فنّي خالد وأصيل.

قد تكشفنا الحيرة ونحن نتصدّى لأدق المواقف وأشدّها حساسية في مواجهة مستقبل الثقافة الفنيّة، فكيف تُرانا سنهيىء أنفسنا فكرياً وروحياً لاستقبال ما سيأتي؟... واذا كانت الحالة الثقافية تسمح لنا بإيضاح تلك الكثافة الضمنيّة من المعلومات، فماذا سيكون من أمر علاقتنا بعصر التكنولوجيا، وكيف تساهم المسافة الزمنية التي تفصلنا عن العالم الغربي في تقديم النقطة التي نلتقيه فيها أنداد تخليق وابداع، لا شهود مسرح تجاريب وخوارق فن؟

شاعر عراقي كتب يقول: «لقد شكلت هجرة الأسماء والمصطلحات الفنيّة الغربية، ضغطاً نفسياً واضحاً على الأدب (وأنا أضيف على الفنون التشكيلية ايضاً) في العراق وسائر الأقطار العربية، وطبعت الكثير من الأعمال الأدبية (والفنيّة كذلك) بطابع النسخ والمماثلة الرديئة، لا لأن ذلك أمر غير ضروري، بل لأنه يحمل آثاراً عكسية ايضاً. فثقافة أوروبا تتميّز بكلا نيتها في مراحل التكوين لأن حقول المنظومة المعرفية فيها تنمو وتتصاعد في نسق واحد وفترات زمنية متقاربة، ونادراً ما يحدث اختلال في التوازن (التحولي) العام لهذه المنظومة. لذلك، لا يمكننا أن نفصل بين مفاهيم (اندريه بريتون) السريالية عن كشوفات (فرويد) النفسية، ومنهجية المستشرقين عن الشرق وخطب (آرثر جيمس بلفور) في مجلس العموم البريطاني حول دمج آسيا وهضمها عضوياً.

لقد صَنّفت الأدبيات الأوروبية الشرق إجمالاً في القرن الثامن عشر بأنه محكوم بنظام الري باعتباره الموقع المائي الأهم، ومَنْ يتحكّم بالماء يتحكم بالسلطة. ثم أُعيد هذا التصنيف، فأصبح موطناً اسطورياً ومصير الشرق تقرره

أسطورته الثابتة، لذلك يقترح مفهوم (النمو العضوي) تقطيع الزوائد والنتوءآت والاستطالات لتكون آسيا ملساء رخوة يسهل اندماجها ذوبانياً في نسيج أوروبا».

إن الحاضر يتشكّل في مسافات متغيرة. وفي ضوء هذه الحقيقة، لا بدَّ لنا ان نعرف كيف يمكننا ان نجعله يرتبط بفهم أفضل للرواهن الآتية مع تحييد للماضي في ملكية حاضرة. وما دمنا نملك بين أيدينا قدرة الاستهواء بالمعرفة والعلم، فذلك يعني بأننا سنمتلك البُعد الرابع للفن وهو الزمن الذي لا يمكن تقطيعه الى أقل من مساحته المجازية الممكنة.

وتأسيساً على ما أسلفناه من عرض مكثف لشواخص الفكر الفنّي في الغرب، بات علينا أن نتساءل:

هل يمكننا كفنّانين عراقيين ان نرتدي كل هذا اللبوس الذي لا يقايس أجسادنا، وان نستعير كل هذه النقائض الفلسفية التي هي ليست إلاّ افرازات مجتمعات صناعية غربية، دون أن نقع في وهم التوازن السطحي مع الغرب؟ . . وهل الأدعاء وحده كافٍ بمنحنا شرعية امتلاك حتى امراض تلك المجتمعات بما فيها من تمزقات نفسية وشروخ عميقة في الذات؟ . .

لعل الأمر سيبدو منطقياً في هذه الحالة لو تساءلنا عن مواقعنا الحقيقية المؤثّرة في جغرافية هذا العالم العظيم الذي ندعوه بالفن. ولكن، قد يرجع بنا هذا السؤال الى سؤال آخر يتعلق بوضعنا الجمعي ازاء حضارة صنعت قوانينها الخاصة عبر تنظيمات فكريّة ومؤسسات علمية عريقة بالغة الدقة والتعقيد، وهي اشكالية ما زالت تؤرقنا منذ يقظة وعينا الوطني والقومي حتى اليوم. ذلك لأن ولادة هذه الحضارة وتطورها قد تم بدلالة العلم، وتسارعية الآلة، ومباركة العقل (الكانتي) الخالص. بل ونتيجة لتراكم الخبرات واحتشاد طاقات التنويع والتكرار، أُصبح المجتمع الصناعي هو سيد العالم الحديث، في الوقت الذي افتقد فيه روح التسامي وأسلم الى حالة من الفقر الروحي الشامل، لم يحصل لها مثيل في التاريخ حيث «أصبحت العقاقير والمستشفيات العقلية، هما زيت التشحيم اللذين لا غنىً عنهما لمنع الانهيار التام للمحرك البشري» كما يقول (جوزيف كاميليري) في كتابه (أزمة الحضارة).

ومع اننا نعرف تماماً بأن الثقافة الأنسانية اصبحت حقاً مشتركاً بين بني البشر دون تمييز، وان كل الحضارات التي نشأت على سطح الأرض، قد تبادلت التأثُر والتأثير، والأخذ والعطاء، والحذف والاستبقاء، والمكاملة والتجاسد، إلاّ اننا ما زلنا نُحس بجرح القرن العشرين ينغر في دمائنا، ويعمل على تدمير دواخلنا. وعلى الرغم من هذا الشعور الأسيف الذي ما فتيء يعلو وينخفض وفق ترددات الوعي

بالذات، فقد نشأت في ظلال استقلالية الفن وشموليته العالمية، حركات تشكيلية عربية، أفضت بمهاراتنا الفنِّيَّة الى ما دعاه الفنان شاكر حسن سعيد بـ «التوازن المشروع بين الحرية وسعادة التقاء الذات بالعالم.. أي الجزء بالكل».

ميرو.. يعشق الجناح السومري في اللوفر

ما من أحد ينكر عناءنا في تلقِّي واستيعاب وهضم الثقافة الغربية، ولكننا يجب أن نعرف في مقابل تلك المعاناة، بأن التماثيل السومرية مثلاً لا تحاكي المخلوقات تماماً ولكنها تفسرها او ترمز لها، وهي بذلك، لا تنتمي لعالم النحت وحده، بل لعالم الجمال الذي هو في نظر قدامىٰ العراقيين، الجوهر الحي الذي لا ينتمي للموت، وهذا هو بالتأكيد ما يدعونا لأن ننسبه دون وجل، لمملكة النحت، وإن يكن زمنياً ليس كذلك ما دامت العصور هي المختلفة. وهذا هو بالذات، ما عناه الفنان العالمي (خوان ميرو) حين أشار يوماً الى الجناح السومري في (متحف اللوفر) قائلاً:

«هذا هو جناحي... لقد كنت أحضر في الماضي الى هذا المتحف لتأمُّل اللوحات الفنِّيَّة بشكل خاص. أمَّا الآن فإنِّي أحضر لرؤية هذا» مشيراً الى الجناح السومري.

تُرىٰ ما هو التفسير المنطقي لاشارة الفنان ميرو؟..

لأول وهلة، ستسلبنا الدهشة قدرة الاجابة الصحيحة في الحال، غير اننا سنكتشف بعد لحظة من التأمُّل الهادىء والتفكير العميق، بأن الفنان قد فتح ذات الباب الذي عالجه (بيكاسو) حين أطل على الفن الأفريقي من خلال عيون تماثيله، فغدا في الحال، وغب الانتهاء من لوحة (فتيات أفنيون) أحد أهم ينابيع الالهام في الفن الحديث، كما شكَّل المنعطف التحولي الأكبر لتياراته ومذاهبه. ولعل ميرو قد فاجأنا بالتنبيه الى حقيقة كانت غائبة عن أذهاننا من قبل، وهي ان ابواب كنوزنا الفنِّيَّة ما زالت موصدة بأختام الاهمال والغفلة والشعور الخاطىء بالصغر، فيما أصبحت (كلمة السر) طوع أيدٍ وافهام أخرىٰ. ولعلنا سوف لا نخطىء الطريق الى هذه الأبواب اذا ما اعتبرنا بأن إشارة موحية كهذه يمكن ان تكون مدخلاً يُفضي بنا الى فهم أفضل لفنون حضاراتنا العظيمة، كما يسمح لنا بالتوصل الى درجة أعلى من حدة الرؤية وقوة التحكم في ادراك: ألا نكون أمام الأشياء، بل في داخلها، وهذا ما سيقودنا الى استدعاء كل الخزين المضموم من كنوز تلك الحضارات، أملاً في تحقيق الوحدة بين مستويين من شروط حياتنا الثقافية الجديدة: الماضي والحاضر.



من هذا المنظور الذي يشكل نقطة انطلاق مفترضة تحمل دلالاتها الخاصة كما تحمل توجهاتها المستقبلية، يمكن ان نبدأ خط سيرنا الفكري لترسيم حدود أنظمة فنّية قادرة على الالتفاف حول العقد النفسية القديمة والشروع في ابتلاعها الواحدة بعد الأخرى كما الكريات البيضاء تفعل؟

رحلة نحو الآخر

شيء ما قد ينعزل عن المحيط المألوف كي يسمح لنا بالنظر في أبعاده وفق دلالات جديدة ترتبط ذاتياً بحياة الأمّة وهي تمر في خضم حاضر متدفق يتسم بالشمولية والعمق.. حاضر تصب فيه أنهار ماضٍ لم ينقطع تدفقها رغم كرّ العصور، ومستقبل يُصنع في كل لحظة معاشة بحماسة حياة تتطلع دوماً الى الحرية، وبحركة من دينامية التطوُّر، وايماءآت الروح الى أفق أعلى، تنطلق نحو المستقبل كجزء من حقائقه، وارادة من إراداته، وصوتاً نبوياً من أصواته، دون تطليق لكل ما غَرُبت عليه شمس، ولكل ما انتمىٰ الى أمس تقويم!.

وهكذا، تغدو تطلعاتنا على مستوىٰ الأثر الفنّي مبنيّة على اعتبار ان المؤسسات الفنيّة ليست لوحدها هي الهياكل الأساسية لبناء ثقافة فنيّة وطنيّة متكاملة، بل هي الجهود المشتركة للأروقة وللمراسم والمشاغل والمناحت والجماعات، لأن الفن لا يمكن ان يوجد إلاّ في جدال مع تاريخه الخاص، ويتحدد هذا المستوى في كل مرحلة زمنية، بالتباين بين ما كان عليه خطه البياني، وما آل اليه.

وما دام الفن، هو الذي يهب لحظات السعادة لكل البشر دون استثناء، وينسىٰ كل كائن يمثل النوع عند تأمله، بأن الحدود الجغرافية لن تكون حائلاً دون التمتع بروعة آثاره، فإن ما يبقى في الأذهان منه، هو ذلك الأثر المتوازن مع حركة العصر، والصوت العميق المتناغم مع الذات الأنسانية، وهما حدا المعادلة الذهبية لكل معرفة، لأن أحدهما يعود لجاذبية تلك القوة الداخلية، والثاني الى الحركة التي قادتها. ولا تفرض هذه الحركة نفسها علينا إلاّ لأنها خاصَّتُنا، وهي تتجه الينا كالحبيب المحبوب، دون أن تجد حرجاً في لقيانا.

هذه الصورة التي نطمح لأثباتها في أعماق النفس ـ عبوراً منها الى الآخر ـ هي بشكلٍ ما دائرية، وليس هناك سوى خط منحنٍ واحد فيما نحن واقعون في أخدود لا يمكننا ظاهرياً إلا المرور فيه كلما وجدنا أنفسنا على مفترق طريقين: إما اننا لا نُفلح في اكتشاف اي شيء ثمين، وإما أن نكون قد أصبحنا قاب قوسين او ادنى من نبوءآت الفن الخالد!.

مثل هذا الامتداد الطوعي للفكر الفنّي، قد يلامس جانباً مثيراً من أحلامنا، وقد يغمرنا بالزبد مثل الأمواج التي تضرب الجرف القاري، وربما يصل بنا الى قلب العالم، حيث لا نستطيع بعد ذاك أن نطعن في ثقافتنا الخاصة، لأنها جزء منا. وقبل ان نرغب في إطلاق مفهومنا حول الفن من خلال الاستنارة بخلاصات الثقافات الأخرىٰ، يجب علينا أولاً البرهنة على أن تلك الخلاصات تستطيع ان تقف في مواجهة ذاتية مجدية معنا.. وهو احتراز ضروري للكشف، دون كثير من المخاطر عن حقل ما زلنا نجهل حدوده.. وهذا يعني بأن ينبوع الفن الحقيقي هو الانسان المبدع بمعناه الكُلّي، وليس بحدود جغرافية تؤطره وتواصل عمليات الفصل بينه *وبين ما يؤدّي الى تكامله مع الجنس البشري، وسوف لن يتعلق ذلك بتقليد* الأساليب التي ابدعها الفنّانون في الشرق أو ابتدعها الفنّانون في الغرب، بل يتركز في صهر أشد العناصر تنوعاً وتناقضاً في تلك الفنون لتحقيق ما يمكن ان يشكل تركيباً اندماجياً لانجازات هؤلاء وتوصلات اولئك دون التضحية بالشخصية الوطنية التي تمدنا بمبررات وجودنا في الفن والحياة على حد سواء. وهذا هو المنهج الصحيح الذي يمكن ان يصل بالفن العراقي الى حالة نوعية جديدة، لعل من أبرز سماتها هو الاستعداد العالي للنزوح بالفن العراقي الى أفق (العالمية).. وهذا ما يدعونا الآن، اكثر من أي وقت مضىٰ الى التفكير ملياً في وضع الأُسس الفلسفية لاشتراع فكر جمالي جديد، يجعل من الفن نظاماً يقوم على اشباع الحاجات العليا للنفس الانسانية. ويهيّؤها لحاضر مضاء بحضور جمالي، ينظر للحياة بعين بتولية لا تستضيء إلاّ بنورها الخاص، لأن للزمن قيمة غالية، وللأرض نكهة رائعة، وأن الجسد شهم ونبيل مثلما هي الروح سامية لا متناهية. فيما ستبقى صورة الانسان في الفن الغربي مشوهة، مقطعة مجزأة.. أما انسان الفنان العراقي، فسيظل ذلك الكائن السويّ القوي الجميل الذي يقف في موقع معادل لزمنه وهو يحمل فوق هامته الطموح، شعلة الفن الخالدة.



التنوير الأول

المنحنى الزمني للتشكيل العراقي



الدخول الى المدينة

أية صورة تُنبىء عن حضور «المدينة» في هذا الامتداد الكمّي الطويل من اللوحات الفنية التي ما زالت ترتصف بهدوء أحياناً، وبجلبة مفتعلة أحياناً اخرى، منذ الثلاثينات من هذا القرن، حتى لحظة ارتسام هذا السؤال على صفحة الورق؟..

ثمة نبرة خفية تُنبىء عن هذا الحضور المؤكّد، حين يتحقق ضمنياً في حركة التشكيل العراقي الحديث، منظوراً من جميع الأبعاد. غير ان النظرة التأمُلية لمنجزات المراحل الأولى من تلك الحركة، ستقودنا بالتأكيد الى تحديد وصف قريب لملامحها من خلال الأعمال الفنيّة التي يضمها حالياً (متحف الرواد) والتي يشكل فيها «المشهد الطبيعي» تقليداً مثلياً احتضنته أكثر الأطر اتباعية في مرحلة «عبد القادر رسام» حيث يصبح من الصعب جداً، تلمس العلاقة الموضوعية التي كانت تصل ما بين إلهام الفنان، وعاطفية المشهد الطبيعي في تجربة مستحضرة في محترفات الرسم الأوروبي آنذاك، بل معاشة قبل عهد هذا الرسام العراقي الكبير بمئات السنين.

هكذا.. تصبح صورة «المدينة» مجازاً تتفتح على أرضه الفسيحة اكثر زهور الحياة نقاء وعفوية! اذ لم يكن ملحوظاً آنذاك، ظهور المشهد القروي في اللوحة العراقية، مولوداً من المنظر الطبيعي الذي سجلته بلمسة فطرية واضحة تلك المدرسة الآفلة، رغم ان كل الهزات التي أصابت الفن الأوروبي بعد ثورة الانطباعيين، لم تصل الى أبعد من سطوح تلك الألوان المنشأة الفاقدة لكل توقد وجداني في لوحات رسّامي تلك الفترة وما بعدها. ولكن عهد رسّامي الـ «Post Card» لم يدم طويلاً رغم اصرار اكثر الناس حماساً على يقينية هذا اللون من الفن الفوتوغرافي، حتى اقبلت ريشات ما بعد الاربعينات معلنة عن انبلاج فجر «المنظر الطبيعي الحر» من آفاق الانطباعية وما تلاها، وسادت لفترة غير قصيرة، تلك الأسلوبية المنتزعة من روح المدرسة الفرنسية، فكانت تلك الفترة كافية لحجب صورة الضباب الرمادي

التي رسمها الفنان أكرم شكري لشارع من مدينة لندن عام 1930.

ان استخدام الألوان كأداة لخلق نقطة الارتكاز الوجداني التي تدور حولها صور الطبيعة، يعتبر الأساس في مثل هذه التجربة، ذلك لأن المنظر القروي وحده لا يكفي لتكوين صورة ناجحة، لأنه لا يتعدى حدود الشكل الذي يتخذه الفنان تكويناً لحمل عاطفة موجهة محددة، وبالتحكم في الانفعال، يعمل على تطوير الشكل ورفعه الى درجة التساوق والايقاع الكليين.

لقد عمد كثير من فنّاني تلك المراحل المتقدمة حين تناولوا الطبيعة وصورة القرية في أعمالهم، الى النقل الحرفي دون ان يكون للفعل الحدسي أي اثر في تلك الأعمال، وكان ينقصهم ايامذاك، ان يتحسسوا الى أية درجة يمكنهم ان يوصلوا ما بين ألوانهم النقية وامزجتهم المنفعلة التي تنعكس اصلاً من الشكل المرئي، ليحصلوا على لوحات تخلع عليها السكينة الابداعية، ظلاً من التعلق التراجيدي الذي يُلازم في العادة ولادة الآثار الفنّية العالية. ولكن الطبيعة التي ظلت عصوراً متمادية، الطريق الذي يقود الفنان الى أفق الخلاص المنقذ المحرر، آلت آخر الأمر الى رمال متحركة تبتلع مَنْ يقترب اليها دون شعور بعظمتها وقدسيتها...

المنظر القروي في عالم رسّامي مرحلة عبد القادر رسام، هو تأليف الطبيعة على نحو لا يفتقد فيه الشكل وجوده المكاني او الزماني او كليهما معاً، وهو تقليد الرسم الأوروبي الذي كان يهتز آنذاك لقاء ريح الثورة العاصفة التي احدثها الانطباعيون. ومع ان رسّامي تلك الفترة كانوا يعيشون في كنف حياة هادئة لم ترتسم على صفحتها أية علامة من علامات التجديد، فما زال هناك ما يشير إلى انهم لم يشهدوا اي بريق لها آتٍ من الغرب، وان الزمن قد تجمّد في لوحاتهم فغدت أقرب ما تكون الى أعمال الفن الفطري منها الى الأعمال الفنّيَّة الباقية للرسامين: عبد القادر رسام والحاج محمد سليم علي[1] الموصلي ومحمد صالح زكي[2] وعاصم حافظ وحسن سامي[3] وناصر عوني وغيرهم.

ولكن بوادر الكشف عن دواخل المدينة وظواهرها، بدأت تظهر بشكل واضح في أعمال الفنّانين الشباب أبّان سني الحرب العالمية الثانية، حيث تجلّت آنذاك حدة الصراع بين مدرسة الأسلوب في معهد الفنون الجميلة، ورؤية الفنان الحديث في

---

(1) والد الفنان جواد سليم.

(2) والد الفنان زيد محمد صالح.

(3) والد الفنان عطا صبري.



تحديد قسمات الطبيعة بضربات الألوان الطريّة المتناغمة، وهكذا نجم عن ذلك تصعيد ميتافيزيقي للعملية الفنيّة. وبدت المنائر في منظورها المائل والقباب في غير مواضعها الطبيعية تعبيراً عن هذه الرؤية الجديدة التي دخلت مرحلة المنظور الذاتي للفنان.

لأول وهلة، تبدو المسافات بين فنان عراقي وفنان عراقي آخر، ممتدة متطاولة كما لو كانت بلا نهاية، ولكن تدفقات الزمن المتواتر سرعان ما تظهر فجأة لتحطم اطوال هذه المسافات، فتدني اعمالاً فنيّة عاشت في فترة ما، من أعمال فنيّة اخرى وُلدت في ذات الفترة، حيث تبدو جميعاً وكأنها كلاً شكلياً لا تمايز بين وحداته!. وحين تمحي صورة «المدينة» من اللوحة العراقية بعد ازدهارها في رؤية جديدة «تنقيطية» أحياناً و«ما بعد انطباعية» أحياناً أخرى، يظل الفنّانون العراقيون حيرى يفتشون عن بيوتهم التي حجبها غبار الزمن فلا يجدون الى أبوابها العتيقة المغلقة من سبيل، ذلك لأن «المدينة» لم تعد تؤوي أحلامهم الرومانتيكية بعد ان صفعت وجهها القديم رياح العصر الحديث فأحالتها الى ما يشبه الذكريات، وهم لذلك يرحلون منها مكرهين لأن عالماً جديداً قد نما فيها وانبثق من اعماقها كأشجار الأساطير. وانحسار الفعل الفنّي من ساحة المدينة، يمثل في أعقد حالاته ردود الفعل التي نجم عنها شعور بالقلق والخوف من تضخم هذا الجسد المعقد واشتباك علاقات سكانه الى حد لم يعد فيه حدس الفنان قادراً على استشفاف صورة المستقبل بكل حدتها وبريقها وتعدُّد مساربها الجوفية وتياراتها الظاهرة، وهكذا بدت أعمال الفنان فائق حسن في مطالع الخمسينات وكأنها تبحث عن مستوى في الطبيعة لا يمثل بحال، صوره التخيلية الصغيرة بألوانها الرصاصية ولمساتها السريعة، بل العالم المفترض في ذهن فنان بدأ يحس فطرياً بانتقالة العصر. ومن هنا ارتحلت الطبيعة الى مراسم الفنانين، بعد ان كانوا روّادها، وبدت تلك الأعمال نقائض لكل ما رسمه اولئك، حين يمارسون رصد الطبيعة من جانب واحد.

مشهد بذاته من المدينة، والمدينة هي بغداد، سجلته اكثر من ريشة فنان. رسمه جواد سليم، فارس بغداد الاسطوري، وتناولته من بعده اخته نزيهة سليم، ثم خالد القصاب، واخيراً كاظم حيدر، ولم تتناوله من بعدهم يد فنان آخر. ذلك هو: «جامع الحيدر خانة» منظور من جانبه الغربي المطلّ على شارع الرشيد. ومع ان اللوحات الأربع، سجلت في فترات متباعدة نسبياً، إلاّ انها كانت تؤلف في مجملها وثائق انطباع يمتد على السطح ولا يتجذر، وقد تناولها اولئك الفنّانون من جانب وجداني كان يتميّز بالاضفاءآت الشخصية ويفتقر الى تأكيد القيم البلاستيكية

في العملية الابداعية. غير ان حضور «المدينة» في اطارها الجغرافي انما يبرز من خلال الأحداث حين يرسم ظلها الرهيب كل الوقائع الدامية والاحباطات التي واجهت سكانها وهم يجوعون ويعرون او حين يسقطون صرعى في المظاهرات والوثبات.. عندئذ تغدو لوحة الفنان محمود صبري «ثورة الجزائر» رمزاً اثيراً من رواميز تلك الفترة المشحونة بالتوتر والغليان السياسي، لأنها تمثل الوجه الثاني للمدينة وهي تلتهب داخلياً وتثور.

كان محمود صبري يُحمّلُ ريشته بالألوان المأساوية القاتمة، وقد يستعمل اللونين الأسود والأحمر امعاناً في الاثارة التعبيرية، وكان يمتحن أجساد شخصياته بالجوع والعري، ويوشحها بالتباريح والأوصاب، وكتأكيد انفعالي قاس للمضمون، تبدو اهمالات الطوارىء الشكلية في لوحاته امراً لا مناص من اتيانه، ملهماً بحدس الفنان الموهوب، ان مأساوية الحدث لا يمكن ان تلعب دورها التعبيري المؤثر إلاّ بعد ان تكون قد استنفدت كل طاقاته التراجيدية، لتعيد ضخها للمشاهد من خلال قدرات التشكيل.

أبناء محمود صبري وبناته الخمسينيون، هم نفايات المدن الذين ندفهم قوس الفقر في الريف ورماهم على الضفاف القذرة لتلك المدينة «الرمز». وهم، رغم كونهم يعيشون في لوحاته بلا انتماء، وبلا جذور، إلاّ أنهم كانوا يؤلفون بوجودهم المدني الحاضر، لوحة «الريف المهاجر» وهو يورق الكد ويزهر الشقاء!..

في الجانب الآخر من سني الخمسينات، كانت تعيش قرية اخرى حقيقية بكل تفصيلاتها الطينية واكدارها الحياتية.. انها قرية خالد الجادر التي تبرز امام الأنظار من ارض الأحزان والمواجع نضيراً انطباعياً. لمدينة محمود صبري التي يحفر فيها الخط بقسوة معدنية تناظر خطها الوجودي عميق النبرة، ذلك الخط الفحمي المغموس بمادة ملتهبة، والذي يمنحها شخصيتها المتميزة، وصفتها النقدية العنيفة.

خالد الجادر، كان انطباعياً بقدر ما في تلك المرحلة، وكان يفرض على ملكاته الفنيّة ان تزود بشحنات عاطفية تستطيع معها شحذ كل الطاقات التعبيرية الخامدة في المشهد القروي، ليصبح بشكل ما، تعبيرياً وواقعياً في آن واحد.. فهو حين كان يعمد الى رسم وجوه صبيات القرية وصبيانها، كان يوحي بأنها موشحة بأسراب الذباب!.. ومثل هذا الايحاء الحسّي، يؤلف النقيض الصارخ لجمالية الطفولة.

إن ذلك يؤلف، في المفهوم السسيولوجي، مهمة الفنان التعبيري الواقعي حين



يكون وعيه الاجتماعي قد بلغ مرحلة النضج، واداءه الفنّي، مرحلة التجربة. ومع ذلك فإن قرية الجادر، ظلت تحتفظ بنكهة تلك الأيّام الطريئة من تاريخ الفن العراقي، كما تحمل بعض صفاتها الحسيّة، وحتى براءتها الفطرية. وهكذا، ظلت أمينة على رسالة التعبير ـ بوسائلها هي ـ عن عالم متطور وليس عن عالم متصور، تربطه العلاقات التشكيلية، بكل تناقضاتها، وتشده الأواصر النفسية بكل تأزماتها الداخلية.

في ذاكرة الفن العراقي، يستعيد التاريخ صور ثلاث لوحات اعتبرها نقاد «معرض نادي المنصور الأول» عام 1957، اشارة دالة على تحوُّل جريء في تناول الطبيعة، أولاهن للفنان اسماعيل الشيخلي. وبتحليل بسيط لتلك اللوحة، نجد ان الفنان عمد ايامذاك الى توزيع المساحات اللونية توزيعاً مسطحاً فقدت معه اللوحة تركيبها التقليدي للمنظور، واكتسبت قيمة مجازية جديدة كانت تبدو في تدرجها اللوني الذي يبدأ عميقاً اول الأمر من امامية الصورة **Forground** وينتهي بالألوان الوردية الرقيقة، ثم الألوان الخريفية الناعمة في خلفيتها **Background**. أمّا الاشجار فقد كانت نحيفة عارية تبدو وكأنّها قد أطلت من عالم يقع في مسافة زمنية بين الواقع والخيال! . انه عالم لوني فيه بعض سمات التجريد وبوادره المبكرة الأولى، كما انه يمثل في الوقت نفسه، العالم المفترض والقائم معاً. غير ان اشارة التحوُّل في فن الشيخلي، لم تكن قد انبثقت وحدها من محيط المجهول، فقد سبقتها محاولات لتحطيم الأشكال التقليدية وتبسيطها، ما زالت تبدو امام الباحث المتأمل في ايامنا هذه، أشد اقتحامية، وأعمق امتداداً في البنية الداخلية للحياة الشعبية التي تجمع في رموزها بين ظواهر الردات الزمنية، وعناصر الميثولوجيا المترسبة في أعماق الشخصية الشعبية ذاتها، قروية كانت أو مدنية الوجود.

ان خضماً لجباً من صور الحياة، يُنشيء بالضرورة، خضماً من صور الفن. . مثل هذه الحقيقة الجوهرية، نتلمس آثارها فيما تركه الفن العراقي من أعمال تجاوزت الحدود المألوفة آنذاك، وحققت انعطافاً عميقاً نحو منابع الفن الحديث. وفي هذا المفترق الزمني من مطالع الخمسينات، أقام الفنان شاكر حسن سعيد عالمه الميثولوجي الذي حاول فيه معالجة مشكلات الداخل الانساني، دون اختزال للعناصر الجوهرية التي ينطوي عليها، بل بمحاولة اكتشاف أبعادها وانعكاساتها على الواقع الانساني.

عالم هذا الفنان، كان قدرياً على نحو ما، غير انه كان يكتسي في كل لحظة زمنية طابعاً تراجيدياً، ويسترجع عبر روافده الخفية، دفق الوجود المستمر امام زحف



الموت المستمر، في ذات الزمن الذي يقف فيه «الانسان» امام تحديات الموت كما لو كان ترددا أبدي الايقاع!

ان تصورات شاكر حسن للانسان رمزياً، ليست في جوهرها إلاّ الترجمة الفنيّة المعادلة لوجوده او لحضوره الزماني كما كان يراه الفنان عابراً من خلال تأمُّلاته الصوفية المبكرة، فإذا أعدنا دراسة اعماله اليوم ـ بعد مضي نيف وثلاثين عاماً على انجازها ـ تبدت لنا لأول وهلة، على نحو يجمع بين جمالية المأساة ونبلها، وبين صفائية الموت وتجريداته ألواهبة للحياة! . غير ان هذا الفنان الذي طاف مدن الآلام، وقراها في مطلع حياته، خرج منها اليوم ليتخذ من فنّه سبيلاً للكشف عن جوهر النفس الانسانية، ورفع الحجب عن عوالمها الداخلية، تمهيداً لرفع شهاداتها في فضاء العالم، عبر تأمُّلات وفيضانات وجدية ومعارج روحية.

الفنان الراحل جواد سليم، كان أول الداخلين الى «المدينة الرمز» من أبوابها الأربعة[1]، وآخر الخارجين من باب الخلاص فيها الى عالم الصمت الأبدي المستكين في تربة الامام الأعظم (أبي حنيفة أحمد بن داود).

وفي رحلته التي امتدت نيفاً وأربعين عاماً، تصدَّت له اسوار المدينة اول الأمر، ففك بذكائه، ويقظته الذهنية المبكرة، مغاليق أبوابها الموصدة، وانتهى حبه لها الى نوع من الوله الصوفي أو التعلُّق الوجداني لم يبارح أعماله حتى نهاية الرحلة.

لقد اكتشف جواد «مدينة» خياله الفيروزية، وهي تستقر على مهاد صورتها التاريخية الخلفية، حين أبحر اليها بشراع سندباد[2]، وتوغل في دروبها العتيقة، وممراتها المستترة، عبر ألفٍ من الليالي وليلة[3]، فعرف ناسها الخياليون منهم والحقيقيين، وأحبّهم بكل جارحة فيه، فكانوا أبداً مادة عالمه الأرضي، يحيون فيه حياتهم الخاصة بكل تناقضاتها الحادة وتقابلاتها الحميمة، وهم يقطعون الأيام بالتواصل دون ان يعرفوا ان الآخرين من معاصريهم قد دخلوا منطقة الظل الكثيف في عالم «المتاهة».

ولكن جواد، حين كان يؤكِّد على «الشخصيات البغدادية» في اوليات بحثه الفنّي، ثم يصنع منهم ابطاله الواقعيين، فهو انما كان يفعل ذلك تعبيراً عن فترة

---

(1) اشارة الى ابواب «مدينة المنصور» الأربعة.

(2) لوحة رحلة السندباد الثامنة لجواد سليم.

(3) رسوم وتخطيطات الفنان لمقاطع من الف ليلة وليلة «دزموند ستيورت».



المخاض الأولى من عمله الفنّي الجاد. وهي الفترة التي مهدت لمرحلة تالية، أفصحت عن الوصول الى الملتقى الزمني الذي انصهر فيه الشعر الانساني ـ بتأليفه الأكثر تعقيداً والأبسط تجريداً ـ مع الرؤية النقيَّة التي غدت فيها الاشكال والرموز والخطوط اكثر براءة وشفافية والأشخاص أشد نوراً وتوهجاً عاطفياً. في «بغداد» جواد، تتآلف المخلوقات لتكشف عن سر تعلقه بها وتعاطفه معها، فإذا تأملنا وجوهها وأبوابها ونوافذها وأقواسها، وجدنا انها لا تنطق بلغة الفنان بقدر ما تتحدث بلغتها الخاصة هي، معبِّرة عن ذاتها بمثل ولادات الطبيعة، ذلك لأننا نجد ان جميع سكان هذه المدينة يعيشون بمستوى وجودي متقارب: «البستاني» الذي يعرض اشجاره الطريئة على ارصفة الشوارع، و«بائع عرق السوس» الذي يترع كاساته الشَّبَه الذهبية بمائه السحري الذي يطفىء غلل العطاشى في حارات بغداد.. وبائع التماثيل الجبسية الملونة الذي يحمل «اشياف الرقي» ليوهم الأنظار بأن ما يحمله هو «الرقي» وليس بديله المموه بالألوان!! عالم جواد هذا الذي لا يرقى اليه الوصف في كثير من الأحيان، يأتي إلينا برفق من عنصر الصمت فينتشر على أفق عريض يؤلف الخلفية الروحية التي تسود وتسمو على ما حولها من عناصر ورموز ومفردات، حين تملك يد الفنان القدرة على التعبير عنه بأقل ما يرسم من خطوط، وبأوجز ما يُباح من كلمات في لغة الفن... كلمات ملونة، لا تصدم ذلك الصوت البهيج الذي ينتشر على هذا العالم، بل تمتزج به وتتلوّن، ثم تخرج من نصاعة الورق الأبيض، اشعاراً واقماراً وأهلة واشكالاً ورموزاً ومخلوقات تحيا وتتنفس في لحظة نمائها الأول دونما اي شعور بالثقل الذي تفرضه الحجوم عليها!.

التقليد المبدع للطبيعة، مهمة لم يمارسها الفنان حافظ الدروبي إلاّ بعد ان قطع شطراً كبيراً من حياته الفنية وهو يتناول الطبيعة من جانب واحد. وصف لفترة طويلة بأنَّه انطباعي، وكان اعتقاده بذلك، يوازي رغبته في ألاّ يغير موقفه بفعل التحول الذي طرأ على الفن التشكيلي في العراق، وأبدل زاوية رؤيته كلياً، ثم انتهى الى بروز العمل الفنّي الممزوج بحرارة الانسان وقلقه ومواقفه الفكرية المتأزمة. ففي المعرض الرابع لجماعة الانطباعيين العراقيين الذي أُقيم آنذاك في «متحف الفن الحديث» قرب شارع الزهاوي، قام الدروبي بتجربته الانتقالية الأولى عبر لوحة صغيرة رسمها بلمسات مائية متقطعة ذات شفافية خاصة. وقد بدت يومذاك كما لو كانت قد تحررت للتو من اطار التقليدية التي عُرف بها الفنان في تناوله الأسلوبي المعروف لمشاهد الطبيعة. ولم يكن ممكناً أن يظل رهن قناعاته الثابتة، في الوقت الذي اضحت به اشد الأساليب الاتباعية رسوخاً لا تقوى على حمل طاقات التعبير

المتفجرة من قلب العصر.. وهكذا بدأت تشكيلاته الفنية ترسو على قواعد حادة الزوايا ذات سطوح تكعيبية... حوافها قاسية وألوانها تحمل كل الماضي النفسي للفنان المرسمي.

في فجر الحركة التشكيلية في العراق، كان المشهد الطبيعي ينتشر على بعدي اللوحة بطواعية ويسر لم يفقد معها ارتباطه بالعالم، ويعود تحليل هذه الظاهرة - كما أسلفنا - الى ان الفنان لم يصل آنذاك الى مرحلة البث خارج الذات، غير انه حينما شارف الوصول اليها في مطالع الستينات، كان مشهد الطبيعة، كما كانت قرية الأمس الأثيرة قد زايلتا لوحات الفنان العراقي، واختفت آثارهما منها، وبدا الأمر منطقياً بعد ان جرت التحولات العميقة في بنية المجتمع العراقي، وألهم الفنان مفردات لغة فنيّة جديدة تتوازن مع هذه التحولات، ومنح إمكانات تقنيّة استطاع من خلالها تشكيل معماره الخاص وفق قوانين العصر ومفاهيمه، دون ان تُقسره كل هذه الحالات الجديدة على الدخول في مواضعات الفن الأكاديمي او الوقوع تحت شروطها الملزمة.

وهكذا حمل الفنانون المحدثون «مدينتهم القديمة» بعطرها وأسرارها وذكرياتها، مثلما يحملون أجسادهم!.. إلاّ أنهم سرعان ما أخذوا يستحضرونها من الأحلام والرؤى والحكايا الاسطورية، ليضعوا شيئاً من رموزها الفولكلورية وأشكال وجودها المحررة، ولغتها الداخلية في لوحاتهم كي تتحول من بعدئذ الى قيم تشكيلية مسطحة لا أعماق لها، فيها من الجانب المرئي نضارة الحاضر، ونصف حلم الماضي: تأليفات تشكيلية عارية وعذبة، غير انها خالية من التقطيع الزمني الذي تلتقي في مفترقاته الكثيرة صراعات الانسان وازماته الفكرية. فإذا استطعنا تأمل العالم انذاك، تلمسنا حجم الطاقة التي اصبح على الفنان ان يبذلها للوصول بطريق المرئي الى اللامرئي في عملية استبصار مكثفة لخوافي الطبيعة وظواهرها، وبالتالي للكشف عن جوهرها الفرد من خلال التسليم بوجودها في صورتها الأخرى التي ستنمو في اطار عالم مفترض على اللوحة. وفي هذه الحالة. سنجد ان ثمة اشكال شعاعية جديدة ستنجم عن تحطم الشكل التقليدي للعالم، وستظل هذه الأشكال دون استقرار، ملقية ظلالها العميقة، وظلالها الأقل عمقاً.. اشعاعها الذاتي الأقل لألاءً والأبهر نوراً على جدار سرمدي الامتداد... هو ساحة الحياة ذاتها.

في البدء، تحولت: «القرية والبادية والحارة الشعبية» الى رموز أبسطة وأكف معدنية ولغة تشكيل فولكلوري كأنها تتفتح في عالم فطري يمنح الخيالي قوة ايحاء الواقعي وتأثيراته الحسية، وهنا، يبدو لنا، ان ليس واضحاً، ما اذا كانت شعاب

الزمن، ستظل ترجع صدى تلك المفاهيم الفنيَّة التي جاءت بها القرون السابقة، وان يظل في مقدور انجاز فنّي منظور لجيل ماضٍ اصدار منبهات وحوافز قوية مؤثرة تديم استمرار النظر اليه والانتهال من ينابيعه الى ما لا نهاية!.. ومهما يكن من امر، فإنَّ هناك حالة واحدة بذل فيها الفنّانون، لفترة طويلة، محاولات واعية للتحرر كلياً من قواعد التعبير السابقة.. «على ان رؤى التجربة الحديثة في الفن، تبدو متوقفة على التفسير التخيلي للقوى التي اسفر عنها العلم.. وفي القرن العشرين، يبدو ان الزاوية التي استطاعت المخيلة الشعرية ان ترى منها الحياة الحديثة بمجملها هي: «المأساة» وهو موقف جعله تاريخنا الحديث العامر بالكوارث، سهل التصديق».

ما هي حصيلة خمسين عاماً من حركة الفنون التشكيلية في العراق؟.. سؤال نطرحه في آخر المطاف ونحن نجتاز شوارع المدينة، مبتعدين شيئاً فشيئاً عن اطاراتها النخيلية الخضراء، متّجهين الى قلبها الذي يضطرب تارة ويتعثر تارة اخرى، بحثاً عن الابتئاس والفرح الذي يحمله اياً منا مع مشاعره الطازجة. وتظل «المدينة» آخر الأمر هي المرفأ والشراع.. هي المبكى وفجر الخلاص..

في النحت العراقي تبدو «المدينة» هي «الانسان» بكل تفصيلاته الحادة الواقعة بين الظل والنور.. وفي الرسم العراقي تبدو الأبعاد الست للرؤية الفنيَّة عصية على الاجتياز.. عشرات الأسماء الجديدة، تبزغ كل عام في آفاق الفن العراقي، ثم تبدأ رحلة البحث المضني لتحقيق وجودها في ساحة الفن وينمو هذا الوجود مرجانياً من الأعماق، غير انه حينما يظهر فوق سطح الماء، تبين فيه اكثر السمات جمالاً وأنضبها وجدانياً.

عملية الفصل بين الفن والحياة ماضية في طريقها اذن.. وهذا هو سر ابتعادنا عن قلبها الكبير.

لعل التنوير الثاني من هذا الكتاب، هو الذي سيحمل بؤس هذه المرحلة وسحرها القاصف!.



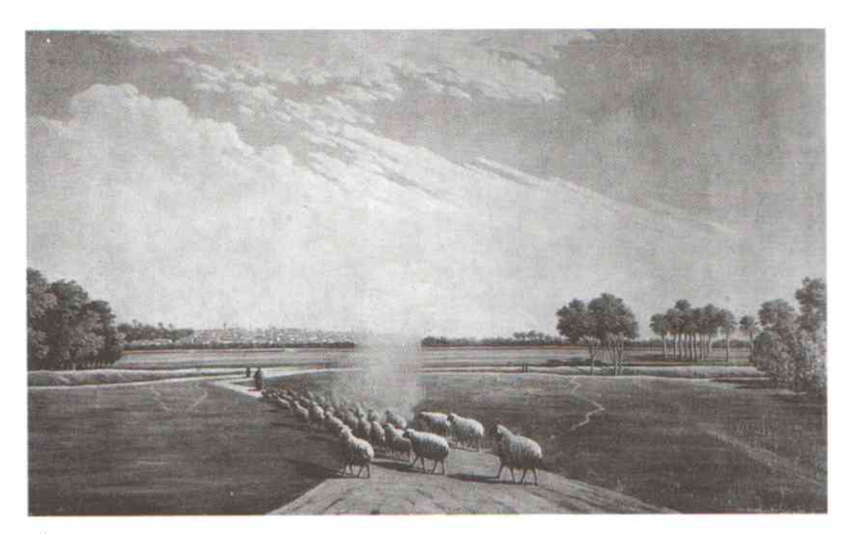


أعضاء (جمعية أصدقاء الفن) ١٩٤١-١٩٤٦

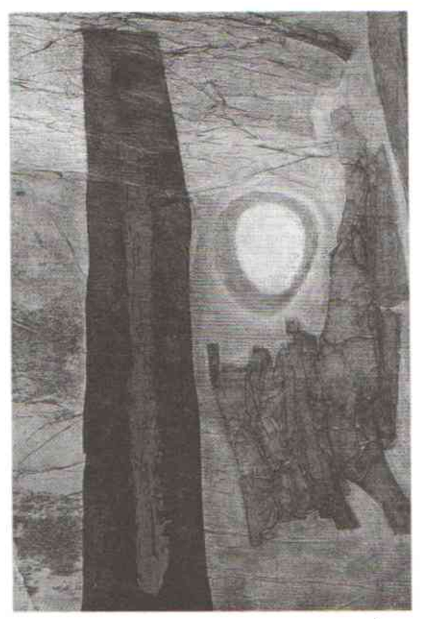
(١) حافظ الدروبي، (٢) عطا صبري، (٣) جواد سليم، (٤) الحاج محمد سليم الموصلي (والد جواد سليم)، (٥) عبدالقادر رسام (شيخ الرسامين العراقيين)، (٦) شوكت الخفاف، (٧) سعاد سليم، (٨) اكرم شكري (رئيس جمعية اصدقاء الفن)، (٩) فتحي صفوة، (١٠) عيسى حنا



أول معرض لجمعية اصدقاء الفن عام ١٩٤٠

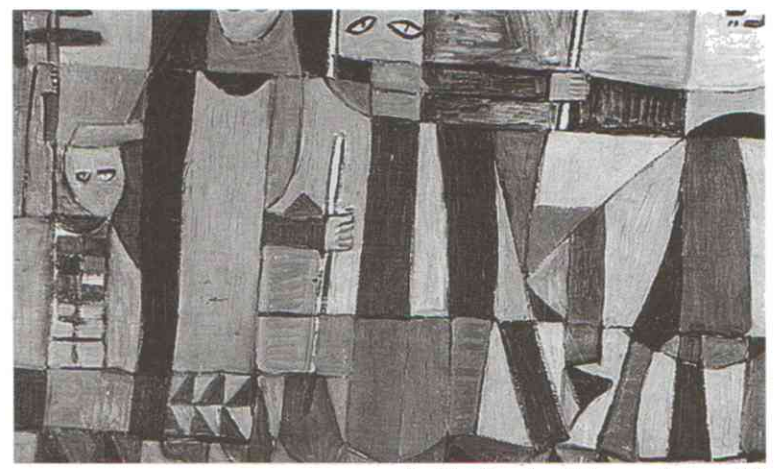


بغداد بعد الغرق/عبدالقادر رسَّام



تل أسمر فائق حسن - ١٩٦٤





شاكر حسن آل سعيد ١٩٥١ – العودة الى القرية

مشهد من الطبيعة – ١٩٦٥ مثال للأختزال والتبسيط اسماعيل الشيخلي

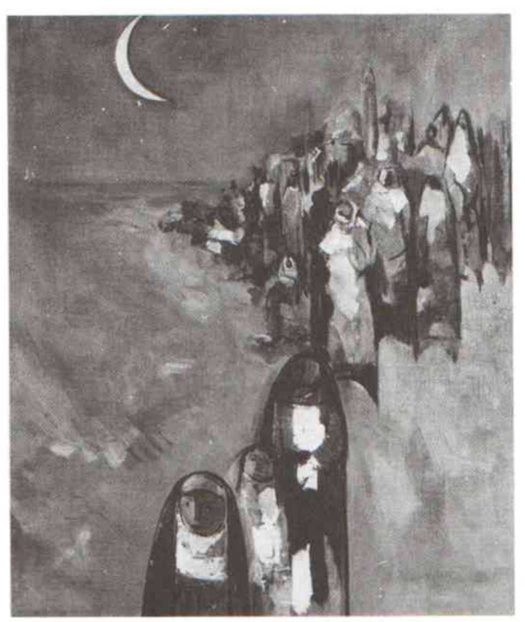
الحجيّة/حافظ الدروبي



حارة بغدادية/حافظ الدروبي

حافظ الدروبي / صياد السمك
- ١٩٦٤





اسماعيل الشيخلي / هلال رمضان
- ١٩٧٠

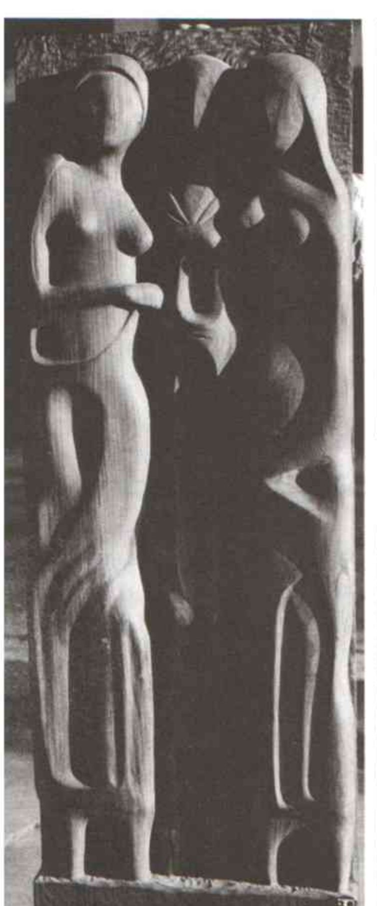




...حة في الشمس/١٩٦٤ سعد الطائي



...حية - ١٩٦٥/ اسماعيل الشيخلي



ألنعم الثلاث - ١٩٦٤ نحت خشبي/ محمد غني حكمة



حركة النقد الفني في العراق
منذ مطالع الأربعينات حتى مشارف الستينات

أُلقي هذا الاستعراض اللمحيّ في الحلقة الدراسية التي عُقدت في (قصر الثقافة والفنون) حول (قضايا النقد التشكيلي في العراق) بتاريخ 25 ـ 26/ 5/ 1982.



إذا جاز لنا أن نُؤالف بين الأشكال المتنافرة، ونُوائم بين الألوان المتعارضة، ونُجانس بين الأفكار المتضادة، دون أن نُخل بموازين الصياغة الفنيَّة لعمل فنّي حديث، فذلك يعني بأننا قد عبرنا الشوط الأخير من القرن العشرين ونحن نحمل كل شاراته وادوائه وتناقضاته. ولعل مثل هذه الحالة التي تمثل في رأينا أشد مراحل الاجتياز الصعب إثارة للجدل والنقاش، هي واحدة من قضايا العصر الكبرى التي ما زال يختصم فيها الناس ـ نقّاداً وباحثين ومتلقّين ـ وينقسمون: فريقان، كل منهما يقف في عالم فكري وجمالي مناهض، بعيداً عن المساس بأي خط وسط يدنيهما من بعضهما البعض. وهذا ما يجعل من الصعب تجزئة قضايا الفن العراقي ودراستها في معزلٍ عن ظروفها التاريخية والسياسية والاجتماعية والنفسية، التي عبرت مراحلها المختلفة منذ مطلع هذا القرن حتى اليوم.

لقد تبلورت الحركة التشكيلية خلال هذه المراحل الزمنية، وأفرزت العديد من التجارب والمحاولات والأساليب، التي أُشبعت بقدر كبير من روح المغامرة، وهذا ما منح الفن العراقي امتيازه الخاص بين سائر الحركات الفنيَّة في الوطن العربي.

ويقيناً، بأن استعراض هذه الحقبة الزمنية دون السقوط في وهدة التعميمات، سيشكل انتصاراً معنوياً لهذه الدراسة، ولكن الأمر سيختلف قليلاً إذا ما وجدنا بأن دراسة موضوعية مستأنية، بل ومنهجية الى الحد الذي لا يبعدها عن مسالك البحث العلمي، ستعترض سبيل تكاملها عقبات كثيرة منها ندرة المصادر التي تُلقي الأضواء على حوالك الأيام الأولى من مسيرتها. وعلى الرغم من ذلك، فقد حاولنا استقراء بعض النصوص المتناثرة التي وقعت بين أيدينا منذ عشرينات هذا القرن، وأن نتنكب الخوض في مرحلة سابقة هي الفترة العثمانية الواقعة بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وهي أحداث صغيرة تمثلت بمبادرات (عثمان بك أو عثمان



الأعرج) لتصوير المواضيع الاجتماعية في مقبرة مدينة (السليمانية) في شمال العراق، بما في ذلك، جل من عاصره أو تلاه من ضباط الدولة العلية، عراقيين أو اتراكاً يكونون، أمثال: عبد القادر رسام، وناطق بك، وعزت بك، والحاج محمد سليم علي الموصلي (والد الفنّانين جواد ورشاد وسعاد ونزار ونزيهة سليم) وحسن سامي (والد الفنان عطا صبري) وأبي زيد محمد صالح زكي (والد الفنان زيد) وعاصم حافظ، وناصر عوني، وفتحي صفوة، وشوكت الخفاف وغيرهم من الرسامين الهواة الذين يكملون سلسلة قليلة الحلقات.

الخيط الأبيض

ما بين إشارة وردت في مذكرات (المس بيل) المدونّة في يوم الجمعة الموافق ٢٦ شباط من عام ١٩٢٢ (أي بعد تأسيس الحكم الوطني وتنصيب الملك فيصل ملكاً على العراق بعام واحد) واشارة خبرية وردت في جريدة (العراق) الصادرة في يوم الخميس الموافق ٩ شباط عام ١٩٢٩، يتأكد وجود (عرض فنّي بسيط) في إطار المجتمع والمدرسة. واذا أردنا ان نطلع ـ بمحض الفضول الدراسي ـ على يومية (المس بيل) فسنجد بأنها تؤلف إشارة غير مقصودة عن وجود ما يمكن أن يوصف بالرسم العراقي في ذلك العهد. وقد جاء في اليومية:

« ذهبت صباح يوم الجمعة مع (السير بيرسي).. وفي وقت لاحق من اليوم نفسه، أخذني (المستر كوك) لافتتاح (سوق عكاظ).. السوق الشهيرة التي كانت تُعقد في أيام (الجاهلية) قبل الاسلام. ويعتزم الجيل الجديد في بغداد إحياء هذه السوق، وجعلها مناسبة سنوية يدمجون فيها: معرضاً للفنون والصناعات.

لقد افتتح الملك هذه المناسبة الاجتماعية.. وحينما أُطلق سراحنا للتفرج على المعرض، قادني (نوري باشا)(*) بين الجماهير.

ولم يكن المعرض شيئاً مهماً، فقد كانت هناك خيمة ملأىٰ بالصور التي رسمها فنّانون محليون، وكانت المواضيع المنتخبة مجازية في الغالب تمثل روحية العراق ومختلف انواع التشويش (!) وهي تنهض من بين الرماد، حيث كانت من الخير لها ان تبقى لو كانت رسمت في الرسوم. ويمكنني أن أحكم من هذا بأننا

(*) المقصود هو نوري السعيد.



سنحتاج الى وقت طويل قبل أن نستطيع إنجاب أُناس مثل (ميخائيل أنجيلو)(*).

أمّا إذا اردنا الاطلاع على الخبر في جريدة العراق، فسنجد بأن الملكة تزور معرض الأشغال اليدوية و(الرسم) لمدارس البنات.. وهكذا تُعجب بما تشاهده من أعمال، فيروق لها شرشفان، توعز بابتياعهما من وزارة المعارف، أحدهما من صنع الآنسة (ماري جبران) الطالبة في (مدرسة الدهانة للبنات). عند ذاك، نعود مع الفرحة الغامرة بهذا الخبر الصغير الذي أضاء لنا جانباً من تلك الفترة الزمنية، وساهم في كشف حقيقة تربوية تؤكِّد بأن درس (الرسم) مادة في المنهج الدراسي، وانه لكذلك موجود قبلئذ في أوساط رسامين خرجوا للتو من خيمة المعرض الفني في سوق عكاظ، وانه سينتقل يوماً من ساحة المدرسة ليحل بشكل (معرض فني) في ساحة المجتمع العراقي الأشمل.

مثل هذه الانتقالة النوعية تنطوي على دلالات مهمة تتعلق أساساً بالحياة الثقافية، لأنها تمثل تطوراً في العقلية التعليمية التي كانت تحاول أيامذاك الامساك بأهداب الحداثة متأثرة بما كان يجري في مصر من تقدُّم ثقافي وفنّي مشهود، منذ تأسيس (مدرسة الفنون الجميلة) في العشرينات، وافتتاح معرض (جمعية محبّي الفنون الجميلة) في عام 1923 وعودة الدفعة الأولى من بعثة الفنّانين الى روما: محمود مختار ويوسف كامل وراغب عياد ومحمد حسن.

إنّه تواقت زمني متقارب قد يجمع بين أطراف حالات واحداث وظواهر مختلفة ستترك في البحيرة العراقية الساكنة، بعض الدوائر لأحداث فنّيّة مختلفة تبرز على سطح الحياة الثقافية:

● الفنان (اكرم شكري) يفتتح قائمة البعثات الفنّيّة الى خارج العراق كأول مبعوث لدراسة فن الرسم في لندن عام 1930.

● رسّامون عراقيون يشاركون في (المعرض الصناعي الزراعي) الذي أُقيم عام 1931 نذكر منهم: عبد القادر رسام، الحاج محمد سليم علي، فتحي صفوة، شوكت الخفاف، عبد الكريم محمود، (رشاد وسعاد وجواد سليم). وقد نال الجائزة الأولى في الرسم رشاد سليم، كما نال الجائزة الثانية (نحت) ـ جواد سليم.

(*) هناك بعض الغموض في النص المترجم، يعود الى ضعف الترجمة كما يبدو. فيما تُلمّح الكاتبة الى (أنهم) سيحتاجون الى وقت طويل لإنجاب فنّانين مثل ميخائيل أنجلو وكأن العراق أصبح جزءاً مملوكاً للأمبراطورية الى الأبد. وهذا هو جوهر الفكر الأستعماري.



● معارض الرسم التي كانت تقام في (المدرسة المأمونية) ودار المعلمين تعتبر مناسبات نموذجية مهمة للمهارات والابلاغ الفنّي، كما تؤكّد أسماء مدرسين قدامى نذكر منهم: فتحي صفوة الذي كان استاذاً قديراً في النحت وصب التماثيل، كما كان رساماً بارعاً بالألوان المائية. وشوكت الخفاف الذي درس على يديه تلامذة نجباء أصبح البعض منهم رواداً للفن العراقي الحديث، مثل الفنان حافظ الدروبي وغيره. ثم ناصر عوني وآخرون.

● بوادر ظهور الموضوع الفنّي على صفحات بعض المجلات في ذلك العهد: (فلسفة الجمال وفن النحت) ـ مجلة الحكمة الصادرة عام 1937.

● الفنان (عطا صبري) يضع الخطوط والتصاميم الفنّيّة للعناوين الثابتة في مجلات (الفتوة) عام 1934 و(الحكمة) عام 1937 و(التفيض) عام 1939.

● رسوم وعناوين أخرى تظهر في المجلات للفنان (فائق حسن)...

❁ ❁ ❁

أزاهير العصر..

العصر إذن قد بدأ ينثر أزاهيره الثقافية على امتداد الحقل العراقي الثلاثيني الصغير، ولكن البذور في الغالب كانت غربية. وهذا هو قدر كل البدايات التي مُنيت بها أقطار الوطن العربي الكبير.

أبداً ما كان الرسم العراقي كالأدب العراقي موصول الترافد بينابيع حضاراته الرافدينية العريقة، وحينما بدأت بوادره الأولى تُواجه مشاكل التأسيس ـ وهي حالة جديدة لم تكن مسبوقة من قبل ـ كانت اليقظة القومية قد أخذت مداها الأوسع في الأفق الوطني، وشكلت ردود أفعال متباينة إزاء تدفق الثقافة الغربية في المحيطين الفكري والأدبي على حد سواء. وهكذا أحدث هذا الوضع الجديد مستويين فكريين متضادين، استقبل الأول منهما موجات الثقافة الجديدة بترحاب فتح لها مديات الاستيعاب حتى آخرها، ومنحها حرية الانتشار بسرعة توازي سرعة تدفقها، معللاً ذلك بدافع الحرص على اللحاق بركب الأُمم المتقدمة. أمّا الآخر فقد كان يؤكّد على أرجحيات النظر العقلي المتوازن السليم في التلقّي والانتقاء، أملاً في الحفاظ على الخصوصية الوطنية في الفن. أمّا فنّان تلك الفترة الضبابية، فقد عمد، تحت اغراءات هذه الثقافة الجديدة، الى تناول أقرب ثمارها الى يده، حينما لم يجد من منابع للإلهام فيما خلفه الماضي من تقاليد فنّيّة، سوى (الخط

والزخرفة) وهما فنّان لم يغنياه عن التماس الفائدة والمتعة في الفن الجديد.

إن هاجس التوازي مع الحضارة الحديثة، أوجد في المقابل ما يوحي باتجاه إحيائي للتراث القومي ممثلاً بالآثار والشواهد المعمارية العربية التي ما زال البعض منها شاخصاً حتى تلك الفترة في بغداد وبعض مدن العراق، وانتهىٰ الأمر الى وضع إشارات التنوير القومي لهذه العمليات عبر الاضاءات التي ألقاها العلاّمة الكبير الأستاذ ساطع الحصري على العديد من تلك الشواهد والآثار، ثم التوجه للعمل على صيانتها وانقاذها من حالة الدمار التي أصابها جراء الغفلة والجهل والاهمال إبّان الفترة المظلمة، وما تلاها من أيام الحكم العثماني في العراق.

وفي تطلعاته الشمولية لإحياء الفن العربي كنضير حيّ للفنون الأخرى، عمد الى التذكير بجماليات هذا الفن العظيم من خلال تطعيم وتزيين مبنى (الاعدادية المركزية) في بغداد بوحدات وعناصر زخرفية من الخزف الأندلسي المحقق حديثاً في اسبانيا. كما عمد ايضاً الى تزويد بعض المدارس المهمة في العراق بنسخ من نموذج مصغَّر ملوّن لأحد أبواب قصر الحمراء الأندلسي الجميل محفوظ في صندوق من زجاج.

غير ان أهم الخطوات التي اتخذها الرجل بصدد النهوض بحركة الآثار واحياء التراث القومي في العراق، هو اعتماده في العمل على الطليعة النابهة من شباب الفنّانين، بدءاً بعامي 1940 و1941. وهكذا كان الفنّانون: عطا صبري وحافظ الدروبي وجواد سليم، يعملون في رسم و(تكبير) بعض النماذج المختارة من صور الفن العربي، كرسوم (الواسطي) يحيىٰ بن محمود في مقامات الحريري، وبعض الصُور المنقولة من سقوف آثار عربية في الأندلس لشيوخ يتحدثون في مجالس أدب(*) كما كان الفنّانان: اكرم شكري وعيسىٰ حنا موظفين ثابتين في المتحف العراقي، أمّا الفنان خالد الرحال، فقد كان ـ لصغر سنّه ـ يعمل بنظام الأجرة اليومية في صيانة النحوت الأثرية وصب التماثيل وعمل المجسمات الى غير ذلك. وقد كان لهذه الفترة أثرها البالغ في بلورة اسلوبه النحتي بعد تشبعه اللاواعي بتقاليد الفن الرافديني

(*) اعتمدت المجموعة الدائمة للمتحف الوطني للفن الحديث إبّان التأسيس، على الأعمال الفنيّة التي قمتُ ـ كمدير لهذا المتحف ـ بتسلمها من (مديرية الآثار القديمة العامة) في عام ١٩٦٢. وقد كان ضمن هذه المجموعة عدد من اللوحات الكبيرة (قياس ٢ × ٢ م) مرسومة من قبل الفنان عطا صبري على قماش أسمر عادي، وهي مكبرة ومنقولة من منمنمات الواسطي وبعض الصور العربية في الأندلس. وأظن ان تلك اللوحات الوثائقية لم تعد باقية في موجودات المتحف الآن.

القديم، وهذا ما ساهم في تطوير قدراته الأبداعية ونمو شخصيته الفنِّيَّة كنحات عراقي متميز اصيل. مثلما ساهمت نفس المصاحبة للحضارات العراقية في إغناء روح جواد سليم بالصادق العميق من الأفكار.

لقد كان من ثمرات مرحلة الاحياء تلك، قيام الأستاذ الحصري بانشاء نواة متحف للآثار العربية في بغداد بعد انقاذ مبنى (خان مرجان) من الشواغل التي جعلت منه زاوية من زوايا الاهمال والنسيان، ثم تحويله ـ بمعاونة الفنَّانين اكرم شكري وعيسى حنا ـ الى دار يضم روائع الخزف والزجاجيات والتحف المعدنية والأسلحة العربية الاسلامية. غير ان نهضة الاحياء لم تكتف بذلك، بل امتدت على الساحة الآثارية في العراق لتشمل صيانة (القصر العباسي) و(المدرسة المستنصرية) وجانب من سور بغداد القديم لتقوم بمعالجته فتجعل منه متحفاً للأسلحة العربية الاسلامية.

اليقظة القومية

في عودة لصحافة مطالع الأربعينات، نقرأ في مجلة (الرسالة) المصرية مقالاً بعنوان: (فنٌ يستيقظ) وهو يحمل صيحة إهابة تستثير همم الفنَّانين، وتدعوهم للبحث عن مصادر لإلهامهم في ميادين الفن العربي(*).. يقول الكاتب:

«إن الاتجاه القومي في العراق، بادرة من بوادر اليقظة في الأمة العربية، فيجب ان يكون له نصيب من الروح، كما يجب ان يكون له نصيب من المادة». ثم يستطرد قائلاً: «وها نحن اليوم على وشك الدخول في حياة جديدة مغايرة لتلك الحياة التي تصرمت بين جهل الرعية وظلم السلطان واستبداد الدخيل، وآن للفن أن يستيقظ وينشط فيأخذ في بناء حضارتنا العربية الراهنة».

وحين يخص بالاشارة أبعاد الفن العربي في العمارة يقول:

«لقد غار الفنان العربي في الأعماق، فوقع على أسرار الكون وحقيقة الوجود، ثم تلمس الخلود في المادة فطاوعته، واذا هي ريازة تُبهر العقول، وقباب تغرق في اللازورد، وجوامع تبقى على الدهر باسم الله».

ومع ان الكاتب قد توصل بشكل مبكر وغير مسبوق على ما نظن، الى معرفة أوليَّة بمدارس الفن الحديث وتياراته، كما يُطلعنا على ذلك نص لحديث اذاعي كتبه في عام 1939 بعنوان: (الثورة الابتداعية في الفن الحديث)، وألقاه ـ ضمن سلسلة

(*) مجلة الرسالة ـ ١٧ حزيران ١٩٤٠ ـ نوري الراوي.



من الأحاديث الفنيّة المماثلة ـ في (دار الأذاعة العراقية) آنذاك، محاولاً فيه إلقاء الأضواء على تيارات الفن الحديث، كالانطباعية وما بعدها، والتكعيبية والوحشية وغيرها. نقول بأن الكاتب، رغم وقوفه على الاتجاهات والتيارات الجديدة في الفن عام 1939، إلاّ ان قناعاته الفكرية، بضرورة استلهام الفنون العربية، قد قادته في فترة التفتح القومي، الى مثل هذا التوجه في البحث عن الينابيع(*).

مثل هذا الاستشفاف المبكر لمآتي المستقبل، والتوقع الحدسي لصورة الغد، منظورة من زاوية الانتماء للأرض وللتاريخ، يكتشفها بوعي اكثر نضوجاً، وأشد وضوحاً، الفنان جواد سليم. ففي عام 1941 يكتشف (الواسطي) بطريق الصدفة عندما يطلع على صور لمنمنماته لدى صديقه عطا صبري. ولما كان إحساسه بالانتماء الى تقاليد الفن الرافديني القديم والعربي الوسيط قد بدأ ينمو في ظلال المتحف العراقي أيامذاك، فقد كان لهذا الاكتشاف، فعل السحر في نفسه.. وقد بقي هذا التأثير فعالاً في ذاته، حتى آخر حياته.

وعندما كتب له صديق: «بأن العراق بلد عديم الألوان، وهو لهذا لا يصلح لمعيشة الرسام فيه» أجابه في رسالة تقول:

«يا أخي، الدنيا كلها الوان. حتى في الوحل الذي في شارعنا ملايين الألوان. خذ يحيى الواسطي، أعظم من ظهر من المصوِّرين في العراق، العراق الذي تدَّعي فيه عديم الألوان، بلاد النخيل، إنه خلد العراق بصوره وألونه.. أتذكر صورته في مجموعة لمقامات الحريري؟؟ إنها صورة تمثل مجموعة جِمال العراق، تذكرها جيداً، لا يتعدّى لونها لون التراب. لقد صوَّرها هذا العبقري العظيم، كل جمل بلون يتناسب مع اللون الذي بجانبه». ولكن جواداً لم ينقل الواسطي حين رسم سلسلة بغدادياته الشهيرة، بل حاول (تمثيل) التراثي وصولاً إلى العصري الذي يملك

(*) في دراسة وضعها الكولونيل (ج. دي غوري لقسم البحوث في الخارجية البريطانية في آذار ١٩٤٧ تحت عنوان (تاريخ القومية العربية، وبدايات جامعة الدول العربية) اشارات واضحة لهذه اليقظة التي وصفها (مونتاني) في مقال بمجلة (السياسة الخارجية) ـ حزيران عام ١٩٤٦ قائلاً:

«في تلك الفترة المضطرمة، طغت فكرة الوحدة العربية كما تنتشر رائحة البرتقال في الربيع في سواحل لبنان. ولكننا في أوروبا، بسبب الجهل بطبيعة هذه الشعوب، لم نكن حسّاسين كفاية كي نشم الرائحة الزكية التي اكدت نُضج الوحدة العربية».

واعتقد بأن في هذه الاشارة، ما يكفي لإلقاء الضوء على ما جاء في تخطيطنا الأوّلي لـ (الخصوصية الوطنية في الفن)، والذي سيرد لاحقاً في هذا الكتاب.



قدرة التواصل مع الانسان والامتداد مع الزمن في آن واحد. وهذا هو جوهر بيان (جماعة بغداد للفن الحديث) الذي يعتبر أول وثيقة فنيَّة منهجت توصلات الفن العراقي وأضاءت دروب النقد الفنّي، ووجهت الأنظار الى ان مهمة البحث عن (عراقية) الفن العراقي، لا تأتي إلاّ من الوعي التام بالانتماء للعصر وفهم مدارسه الفنيَّة دون إغفال لانتمائه الحضاري في الوقت نفسه.

مجازياً، يؤكِّد جواد سليم على ألوان وحل الشارع في خطابه لصديقه، وهو تعبير (أرضي) قد يكون حاضراً في إحساس النحات اكثر منه في إحساس الرسام، كما انه يمثل (رمزياً) الارتباط المشيمي بالتراب ـ الرمز الذي ظل وفياً له حتى آخر أيام حياته.

الكلمات والضباب..

في الوقت الذي كان الجمهور فيه يطالب الفنان بشرح أعماله الفنيَّة، أو تفسير غوامضها بإلقاء الضوء على جانب من تكويناتها أو معانيها، كانت (جمعية اصدقاء الفن) تقيم سلسلة معارضها الفنيَّة السنويَّة التي اختتمت برقمها (الخامس) في حدود عام 1946.

ولعل مثل هذه البداية تؤشّر مرحلة ظهور النص الكتابي الذي قد يحمل نقداً او شرحاً أو استعراضاً لما ضمَّه معرض فنّي من رسوم أو نحوت. ففي قراءة لتلك النصوص، نعثر على مقال مكثَّف نُشر في مطبوعة صغيرة بعنوان (الوقت الضائع) كان يصدرها الفنان نزار سليم خلال سني الأربعينات. نجتزىء من هذا المقال ما كتبه الدكتور (خلدون ساطع الحصري) عن لوحات الفنان فائق حسن التي شاركت في المعرض الخامس لجمعية اصدقاء الفن:

«أمَّا السيد فائق حسن فأقوىٰ ما عرض في هذا المعرض صورة (ڤالنتين) وفيها تظهر مقدرته على الرسم ودقَّته وتأثره بالمدرسة الألمانية الكلاسيكية التي يرأسها (هانس هولباين وديرر) ولكن تكنيكه الرائع لا يكفي ـ بقي ان (يُعصّر) Modernize أسلوبه أولاً (وقد يستطيع ذلك بعدم ترك الـ (Background) لصور الأشخاص الذين يرسمهم فارغاً، بل ملئه (كذا) بأشياء يرسمها على أسلوب عصري، وبذلك يكون قد حقق في الوقت نفسه تناقضاً جميلاً بين الشخص المرسوم كلاسيكياً وبين (ما وراءه). وثانياً ان يعطي صوره أهميَّة محلية و (Significance) محلي، كما فعل (گرانت وود) مثلاً (وكان هو أيضاً قد تأثّر بالمدرسة الألمانية) في صورته (Daughters of Revolution).»



دارس هذه الفترة الزمنية لا يستطيع أن يتجاوز مهمة البحث فيما أفرزته ظروف الحرب العالمية الثانية من ظواهر، وما تركته من آثار عميقة في الحياة الفكرية والفنيّة لهذه المنطقة من العالم. فقد استدعى هذا النمو المفاجىء لقدرات الفن التشكيلي، تأسيس، (جمعية أصدقاء الفن) عام 1940.

غبار الطلع ونخيل الفن..

قد يبدو لمشاهد تلك الأيام بأن الدنيا قد تدانت أطرافها فلم يعد البعيد بعيداً كما كان حينما أصبح الرعيل الأول من شباب الفنّانين يمازجون بعض الرسّامين الأنكليز أو البولونيين ويعقدون أواصر الصداقة معهم، وتتطور العلاقة الجديدة فتغدو مشاركة في النقاش والرسم، ثم يتأثرون بأساليبهم ويعرفون منهم الأسماء والمصطلحات والمدارس الفنيّة التي كانوا يعرفون البعض منها بطريق القراءة والسماع حسب.

● وفي عام 1943 يقيم الفنّانون البولونيون الذين وفدوا الى العراق في معية الجيوش البريطانية، معرضهم الأول في بغداد. وتتضمّن مقدمة الدليل التي ترجمها الاستاذ باهر فائق عن الفرنسية، اشارتان على جانب كبير من الأهميّة، أولاهما ورود أول نص عربي يضع مصطلح (فن التشكيل) مقابل النص الفرنسي (L'Art Plastique) ضمن العبارة الآتية: «ثم تأثّر فن التشكيل البولوني بفن جماعة الأنطباعيين». وثانيهما، صيحة الختام التي وجهها الفنّانون البولونيون لزملائهم العراقيين، وهم يبصّرونهم بإقبال العصر، وتدفق ينابيع الفن الانساني الذي يحمل الحقائق الجديدة للناس:

«أيّها المصورون العراقيون، امنحوا مواطنيكم شعوراً جديداً بالحقيقة عندما تلقون نظرة على العالم، إذ إن منحكم إيّاهم شعوراً جديداً هو اكبر سعادة يستطيع أن يصل اليها فنان».

● مقال تحت عنوان: (النقد الفنّي) يكتبه الأديب الفنان (صبري الذويبي) في العدد السادس من مجلة (المجالي) الصادرة في يوم الأحد الموافق 10 تموز 1945 (وهي مجلة فنيّة مصوّرة جامعة يحرّرها نخبة من الشباب).. أحسب ان هذا المقال هو أول توجّه فكري عراقي يتناول النقد الفنّي من جانبه الفلسفي، فهو يؤكّد، بعد مقدمة قصيرة، بأن: «الفن كالحق والجمال غير قابل للتحديد»... «وازاء هذا العجز في ايجاد مقياس معين للنقد الفنّي، نجد بأن الناس مضطربين أي اضطراب تجاه الفن» ثم يخلص إلى القول بأن الفن هو النظير العكسي للعلوم الطبيعية والرياضيات،

لذا فهو لا يخضع لمقاييسها، بل لاعتبارات جمالية وذوقية وأسلوبية تعتمد على الفهم العميق لطبيعة الفن.

افتتاحية هذا العدد من المجلة، ترفع شعار (احتراف الفن) ولنا نحن أبناء التسعينات أن نفكِّر، كيف كانت نظرة اولئك لمستقبل الفن حين كانوا يطالبون بتفرغ الفنان للإنتاج والابداع، مع تأمين جانب العيش الكريم له، ليجعل من فنه مناراً لبني الانسان.

● في العدد الثامن من مجلة (الرابطة) الصادرة في 16 تموز عام 1944 يتناول الفنان جميل حمودي في مقاله الضافي عن (الفن في العراق) موضوعاً حيوياً يمكن أن نصفه بـ (نقد النقد) ونقد المجتمع، ثم يكثف خلاصته في نقطتين:

١ ـ انعدام التربية الفنيّة الصحيحة على الاطلاق، لأنها ذات شأن مهم في توجيه الناشئة الى تذوق الفن وتشجيعه او مزاولته. وفقدان هذا التوجه معناه فقدان الذائقة الفنيّة في المجتمع.

٢ ـ إن من نسميه (الناقد الفنّي) الحقيقي مفقود في هذا البلد، والفن يصعب ان يتذوّقه الجمهور ما لم يكن بينهم من يكرّس جزءاً كبيراً من وقته لكي يتعمق الى حد ما في دراسة الانتاج الفنّي وتحليله تحليلاً دقيقاً يتيسر معه للجمهور أن يتقرب إدراكه الى مفهوم تلك الانفعالات التي يعبّر عنها الموسيقار بأنغامه والنّحات بأشكاله (Forms) والرسام بألوانه والشاعر بمعانيه.

وعدم وجود هذا الناقد، أدّىٰ ببعض الناس الى ان يطلبوا من الفنان أن يشرح لهم كل ما يخامرهم في شأن الفن والفنان».

وعلى الرغم من أن المشاهد العابر والمتذوق المتعلم ظلا يلحفان بالرجاء الى الفنان ان يضع شروحاً واشارات لأعماله الفنيّة ويهيبا به ألاّ يعمد أو يسعى عامداً إلى تغميض تلك الأعمال الجميلة، بل يدعها واضحة مقروءة، إلاّ أن الفنان لم يستطع الاستجابة الى تلك الرجاءات الملحفة والدعوات الحارة الصادقة، لأنه لا يقوى على ذلك، بل يستجيب لدواعي عصر تعقدت فيه علاقات الانسان مع الطبيعة والعلم والآلة، ودفعه تيار الفن الى صفوف المفكرين والفلاسفة والشعراء والموسيقيين والكتّاب، فأبعده عن صفوف المزخرفين والمزوقين والنقاشين ومزيّني الصالونات... وهكذا ابتعد كثيراً عن ساحة التشبيه والتشخيص والتمثيل والوسيلة الايضاحية.

● في اواخر هذه الفترة المشحونة بالانفعال والعمل الفنّي الدائب، تقيم (مجلة



الفكر الحديث) التي كان يصدرها الفنّان جميل حمودي، معرضاً كبيراً للرسم والنحت، يجمع أعمال الفنّانين العراقيين والبولونيين والانكليز. ونقرأ استعراضاً نقدياً لهذا المعرض في العدد الرابع من مجلة (الكاتب المصري) الصادرة في أيلول من عام ١٩٤٦ بقلم صاحب الصباغ، يشير فيه إلى أن أبرز العارضين هو الفنان جميل برسومه وتماثيله التي نحا فيها نحو الانطباعية الحديثة (Post - Impressionism) والسريالزم (Surrealism). وقد كان في بعض تماثيله الخشبية مثل (رأس فتاة) و(نحت) من الصفات الحديثة المبتكرة ما يجعله في صف واحد مع الفنّانين العالميين الحديثين فإنّه حقّق فيها افكاره واراءه الخاصة في الفورم والصياغة الفنّيّة المطبوعة بطابعه العميق. كما بلغ بتمثال (أبي العلاء المعري) مرتبة رفيعة في القدرة على الاخلاص للفكرة واجادة العمل الفنّي في الوقت نفسه مما يدل على سعة مقدرته واطلاعه.

الفنانة نزيهة سليم كانت من الخارجين الى اجواء ملونة اكثر انطلاقاً. والسيد / ماتوشاك) - وهو رسام بولوني - قد أثار في نفسي العجب ورسم على وجهي الاستفسار، فقد كانت رسومه فلسفة يصعب ان يدرك كنهها إلاّ بالدرس والتعمق، وقد أظهر في جميع رسومه تأثُره العميق بالجو والحياة في العراق.

أما (كنث وود) - وهو رسام انكليزي - فلم يستطع التحرُر من انكليزيته (من حيث الألوان) ولا بتأثُره السطحي بأقاصيص ألف ليلة وليلة. وجواد سليم، قدّم تمثالاً واحداً، كما عرض اربعين صورة وتخطيطاً وفيها كلها يريد أن يخبرنا عن جهاده المتواصل من أجل خلق الشخصية العراقية بفنّه دون الانغمار في تأثير بيكاسو وماتيس ولوتريك، إلاّ انه ما يزال في طريقه كما أعتقد غارقاً في ذلك التأثير».



ما يصيب الفن من نضوج وعميق بحث عن الدواخل، يصيب النقد الفنّي بوضع موازن. فهما معاً وليدا البناء الاجتماعي والمعبران عمّا وراء ظاهراته، كما هما في الوقت نفسه، ثمرة الوضع الفكري القائم والدليل الواضح عن توصلاته. ولهذا، نجد بأن محاولات الكتابة النقدية الجادة تبدأ بالظهور كلما تقدمت الحركة الفنّيّة شوطاً جديداً في طريق النضوج والتطور، بينما تنحسر رويداً الكتابات المسطحة، والمعالجات ذات البعدين ولا عمق، حيث تستأثر مهمة النقد الفنّي باهتمام الفنّانين أنفسهم، فيما تبرز في أفق الخمسينات أسماء فنّيّة معروفة تتصدى

لمعالجة قضايا الفن ونقد معارضه، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، عطا صبري وجبرا ابراهيم جبرا وشاكر حسن آل سعيد ونزار سليم، ولفترة قصيرة جداً، عدنان راسم وارداش كاكافيان وغيرهما.

مثل هذه الظاهرة، تثير اهتماماً ملحوظاً في أوساط الحركة التشكيلية، والاهتمام يثير جدلاً ونقاشاً، والنقاش يذهب بعيداً في تقييم هذه الظاهرة الجديدة والاحاطة بمداراتها وابعادها:

تُرىٰ من هي شخصية الناقد، وما هي خصائص هذه الشخصية، وكيف يمكن أن تُعد لمستقبل هذه الحركة، وما هي مؤهِّلات إعدادها؟. أهي شخصية الكاتب المتفلسف أم الفيلسوف الكاتب، أم الأديب المتذوق للفن، أم الفنان المُعاني والكاتب المحيط في آن واحد، أم دارس النقد الفنّي وحامل الدرجات العلمية فيه؟...

كاتب هذه السطور يذهب في مقال كتبه رداً على مقال آخر للأديب عبد المجيد لطفي في عام 1958 الى أن ناقد الفن سيظل ناقص الأداة، وغير قادر على التحليل والتشخيص والحكم السليم، إلاّ اذا مارس العمل الفنّي وعاناه، إضافة الى امتلاكه لأدوات النقد الفنّي ايضاً، والاحاطة بعلم الجمال وتاريخ الفن وغيرها من جوانب المعرفة الأخرىٰ، وهو بالاضافة الى ذلك، نموذج عصري للمثقف الشمولي الذي تهيأ عقلياً ووجدانياً لدراسة (علم نقد الفن) وهذا ما سيؤكده واقع الحياة الفكرية في العراق عاماً بعد عام.



الرسم من مادة الحياة..

أقلام الناقدين كما تبدو لدارس فترة الخمسينات، متمايزة الألوان، مختلفة المستويات، بعضها يبدو كما لو كان مغموساً بمادة ملتهبة، والبعض الآخر كما لو كان يحفر أثلاماً عميقة على الورق!.. أمّا الثالثة فقد كانت تَمّحي وتزول بمجرد أن يلمسها هواء العراق الملتهب.

● الفنان عطا صبري يكتب مقالاً في مجلة (أهل النفط) عام 1954 تحت عنوان (معرض فنّي في بغداد) يتناول فيه أعمال الفنّانين المشاركين في المعرض من وجهة نظر استاذ للفن تستأثر باهتمامه العملية البنائية في اللوحة. فالكتلة واللون والتوزيع الضوئي والخطوط والتأليف الانشائي والتكنيك والتصميم، كلمات تلعب دوراً

أساسياً في معالجاته وتقييماته الفنيّة وفي دراسة العمل الفنّي ذاته، وهكذا تنسحب هذه الطريقة على جميع معالجاته الأخرىٰ.

● الفنّان شاكر حسن سعيد، يحمل تاريخه ومآثره الفنيّة ومجاهداته النفسية وتوجهاته الفكرية، عبر سنين طويلة من الكتابة النقدية، وممارسة العمل الفنّي، وكأنه مرتهن بالمثول أمام لحظات الكشف عن غوامض الفن، يرفع الحجاب تلو الآخر محدواً بقوة الذهن المستنير للكشف عن لحظات الافتتان بولادة الأعمال الابداعية.

نستبين ذلك إذا ما تتبعنا ذلك الخيط غير المرئي الذي يسلك أعماله النقدية منذ أوائل الخمسينات حتى اليوم. فهو إذ يتناول نقد معرض (جماعة الرواد) الثالث على صفحات مجلة (الأسبوع) العراقية الصادرة في عام 1953، يجد بأن مهمة الناقد لا تقتصر على ملامسة السطح التصويري للعمل الفنّي، كما انها لا تهمل موجبات الأرتباط بحركة العصر والدوران في فلكه. لذلك فهو يعمد الى القول في مفتتح مقاله:

«وقبل أن أنقد المعروضات، سوف أعرض زاوية نظري في فن التصوير وألمح في موقف الفنان والجمهور منه». ثم يمضي في القسم الأول من مقاله بتقديم عرض تحليلي لطبيعة فن العصر، والتطورات العميقة التي أصابته، ثم التعريف بتياراته الرئيسة، أملاً للوصول بالقارىء الى النقطة الجوهرية المقصودة، وهي الفهم الحقيقي لما قدّمه الرواد في معرضهم الثالث في ضوء توصلات الفنان الحديث، وعمّا اذا كانوا قد توصلوا هم الى فهم «مشكلة التعبير عن الحاضر» والى استيعاب حقيقة أن «الفن المعاصر لم يعد فناً فردياً، والبذور التي بذرها بيكاسو في فترته الزرقاء بكل (رومانسية) تتفتح آخر الأمر عن زهور يانعة يتعهدها الفنّان المعاصر حين يعبر عن صرخات مجتمعه وضجيجه».

بروح تأملية واضحة، يعبّر نوري الراوي عن رؤيته للمعرض العراقي للرسم والنحت (مجلة الآداب البيروتية ـ آذار عام 1956) حين يؤكّد بأن «استمدادات الفنّانين كانت تتوزع بين تقاليد الفن الشرقي المتميز بالنقاء والعفوية والصراحة الخطية، وتقاليد الفن الغربي (للمدرسة الفرنسية بصورة خاصة). وهي لهذا السبب تعتبر استئنافاً لدراستهم الفنيّة في معاهد الغرب، لأنها لا تحمل في أغلب الأحيان روح الانفصام عن التكنيك الغربي الأم» وهذا ما تنبه له الفنّان شاكر حسن حين عمد في مقال نُشر في مجلة (بغداد ـ عام 1964) الى وصف (لوعة) الفنان العراقي خلال عبوره من مرحلة التقليد الى مرحلة التجديد التي استطاع فيها تأكيد شخصيته

والتخلص من حالة الاستلاب التي كان يعانيها. ولا بدّ لي في ختام هذه الملاحظة ان أُنوّه بدور الفنان شاكر في تعميق المفاهيم النظرية في الفن عبر مقالاته النقدية ودراساتها المستفيضة التي تتميّز بريادتها وعمق تحليلها، مشيراً الى نموذجين متميّزين من مقالاته التي نُشرت في جرائد الخمسينات هما: (الفن الشعبي من منابع الفن الحديث) و(الرسم من مادة الحياة).

● العدد السابع من مجلة (الآداب) البيروتية الصادرة في آب من عام 1957، يحمل مقالاً طويلاً عن معرض جمعية الفنّانين العراقيين الثاني بقلم الأديب جليل كمال الدين، الذي يقيم استعراضه على أربعة أبعاد هي: البعد الزمني والبعد المكاني او البيئي والبعد التكنيكي واخيراً البعد الموضوعي. غير ان ما يذهب اليه من آراء بشأن الأعمال الفنيّة التي يتناولها لا يخرج على إطار الملاحظات والتحليلات الأدبية.

لكن معلَماً من معالم الطريق يقيمه الكاتب والفنان والناقد جبرا ابراهيم جبرا على سبيل النقد الفنّي في العراق، حين يسجل في مقاله عن (الحركة الفنيَّة في العراق) ـ مجلة (العالم) ـ عام 1957، نموذجاً نقدياً جديداً يصل ما بين عين الفنّان والقارىء المثقف، بشكل يمنح الفن الجديد قدسية وتألقاً، فيما هو يؤشر خصائص الحركة ومآتيها المستقبلية بوعي عميق، ورؤية نافذة.

هذا المقال، بقي لفترة طويلة إضاءة في طريق عملي النقدي، فكانت احدى ثمراته مقال نُشر في مجلة (العالم ـ 1965) بعنوان (ملامح الفن العراقي المعاصر) وقد حاولت فيه رصد بوادر التحوُّل النّوعي في الفن العراقي، ورسم صورة دقيقة لحالة الخروج من الشرنقة!.

● لعلّي وأنا أُشرف على نهاية استعراضي لفترة الخمسينات، لن أغفل بعض المساهمات النقدية لكتّاب آخرين مهدوا للدخول في المراحل التي أعقبتها، وأمدوها بروح النقد العلمي الجاد، وهي الحالة التي ارتقى اليها في أعوام الستينات، ثم أضافوا اليها طاقات فكرية جديدة منحتها قدرة التوازن مع الأحداث التي أفرزتها.

● ففي مراجعة مستفيضة لتاريخ الفن العراقي، يكتب الأديب الشاعر بلند الحيدري في مجلة (المثقف) ـ العددان الحادي عشر والثاني عشر ـ آب 1959، عن تاريخ لم يسلم من الهوى والانحسارات، ولكنه، رغم كل ذلك، انتصر على ضعفه، وتجاوز ذاته حين تحولت جرأته في اقتحام تيارات الفن الحديث، الى قيمة أخلاقية اكد من خلالها وجوده المؤثر في المحيط الثقافي والفكري.



● كما تحول في السنوات التي أعقبت ثورة السابع عشر من تموز 1968 المجيدة الى قوة فاعلة ومؤثرة في تعميق الفكر الفنّي والتواصل مع الفن العالمي (وهي فترة تحتاج الى دراسة علمية جادة) نظراً لاتسام فنها بقدر كبير من الروح الملحمية التي تصادت مع الأحداث السياسية وانعكاس آثارها في المحيط العربي. كما تحتاج في الوقت نفسه الى رصد جميع ما أنجزه نقاد الفن من آثار اصيلة وضعت القيم الفنّيّة والنقدية على مداراتها الصحيحة.

إن الكتّاب الذين خاضوا غمار هذه اللجة، وما زال البعض منهم يواصل العمل في ميدان النقد الفنّي، هم الذين نقرأهم جميعاً ويشتركون معنا في تقديم هذا الغذاء الروحي، وأنا حين أعتذر، في مثل هذه المناسبة التاريخية، عن تسجيل أطراف من آثارهم النقدية، فلا أقل من أن أنوّه بأسمائهم التي لألأت ما بين الحروف كما الماس في قلب الدجنة السوداء:

فقيدنا الراحل ورفيقنا في درب الفن المرحوم نزار سليم، وعاطري الذكر سعدون فاضل وكاظم حيدر، ومن الأخوة الأعزاء: جميل حمودي وشوكت الربيعي وسهيل سامي نادر وعادل كامل وعبد الرحمن طهمازي، ومحمد الجزائري، والدكتور ماهود أحمد، ورافع الناصري، وفاروق يوسف، وزهير غانم، وكفاح الحبيب، وعدنان أحمد الربيعي، وهاشم الطويل، وجواد الزبيدي، وعبدالله الخطيب وغيرهم ممَّن عايش الفترة الزمنية او جاء بعدها بسنين.





أغنية اللهب

. . .

الفخّار والخزف العراقي عبر العصور

«الخزف: هو الفن الأبسط لأنه الأكثر بدائية، وهو الأصعب، لأنه أكثر الفنون تجريداً..»

ـ هربرت ريد ـ

الخزف، فن الانسان العراقي الأول. تعامل معه بوجد.. سقاه الماء والنار والحب، فصار الفن المقدس لحضارات ما بين النهرين.

انه يُولد في اللهب، ويروى بالعاطفة، وبموسيقية الاشارة الداخلية النابعة من القلب، يتألف: شكلاً ولوناً وفكرة.

الخطأ والصواب.. الانفعال والترقب، الحدس والتوقع. انها جميعاً تؤلف عناصر عملية الابداع في الخزف، ولكيما تكون هذه العملية طوع يد الخزاف، يصبح الأمر بالنسبة للفنان الحديث، أشق معاناة وأكثر مكابدة، لأنه بدأ يبحث عن النقاء في حالة تعادل توق الانسان للتحرر من شكلية القوالب الجاهزة.

هذا هو مسار الخزف العراقي وهو يعبر الحضارات خيطاً ملوناً في ظلمات العصور. بنى المدن الرافدينية، وغالب الزمن حين ذابت المعادن، وتفتت الصخر، وغدت الأخشاب ملحاً، وظل أبدياً حين زالت رسوم الآلهة، لأن شفاه اللهيب منحته نعمة الخلود!..



حينما تصبح الأشياء الجميلة، نافذة يطل منها الفنان على العالم، تغدو الرسوم التي كانت احلاماً ورؤى، شلالاً في ومضات القلب المشرق، وظلالاً لتلك الأشياء الجميلة المتوقعة.



ولعل الخزاف العراقي القديم، حين كان يطل من تلك النافذة، لم يكن ليتخذ وسيطاً بين الفكرة والتأليف، لأنه كان لا يحسن استهلاك الوقت في وضع المسائل المعقدة، بل يكاد يباشر العمل الفنّي تلقائياً فيصنع الاناء الفخاري أو الكأس المخزف أو الدمية البديلة لتمثال الإله، وكأنه يمارس طقساً من طقوس العبادة.

أغلب الظن، أن ذلك الخزاف الذي كان يعيش في المستوطنات العراقية خلال الألف السادسة قبل الميلاد، حين جَبَلَ من الطين ما يشبه تمثالاً لانسان، لم يضع تخطيطاً مسبقاً لتمثاله الفخاري الصغير قبل ان يحوله الى شكل شبيه بالانسان.

ولكن أفهل يصلح هذا التمثال الفخاري ان يكون نقطة بداية لبحثنا؟..

لعل افتراضاً كهذا، سوف لن يكون علمياً بنسبةٍ ما، ولكننا رغم كل ذلك نتعلق به الآن حين لا نستطيع ان نكشف كل أسرار الحضارات العراقية الدفينة تحت الأرض.

لنأخذ هذه الأمثلة الفخارية التي صُنعت في فترات تاريخية مختلفة ثم نتأملها ملياً، فماذا سنجد فيها من تعبيرات ودلالات:

• اناء فخاري كرويّ الشكل من «حسونه» يعود إلى الألف الخامسة قبل الميلاد.

هذا الاناء، يبدو فجاً غير مهذب، مصنوع باليد على وجه التأكيد، لم يكن دولاب الفخاري إلاً مسنداً خشبياً بسيطاً لا يدور.

• آنية (تل حلف) تبدو بعكس هذا الاناء رقيقة الجوانب، مزيَّنة بالزخارف ومصنوعة باليد ايضاً، بينما تبدو الرسوم غنيَّة بالألوان، ثريَّة بالأشكال التزينية.

• وتظهر بين هذه وذلك دمىً من الفخار جميلة، ساذجة، وطفولية الرؤية، يقول بعض الآثاريين عنها انها تجسيد لأمهات الآلهة، ويقول آخرون انها ليست إلاً رموزاً للأمومة. ولا بدَّ لنا ونحن ننتقل في قراءة التاريخ من نهاية الف من السنين الى نهاية الف أدنى منها الى حضارة المستقبل ان نعرف بأن القرص الدائري لدولاب الفخاري هو اكتشاف عراقي تمَّ في مطلع الألف الرابعة قبل الميلاد، وان الدنو من مرحلة الزراعة يرينا اختصاراً ملحوظاً في الألوان حينما تركز جميعاً في اللون البنّي او اللون الأسود المائي فيما يصبَّان على سطوح الأواني الفخارية المصقولة فتبدو كما لو كانت مغتسلة بكحل الليل السومري.



ان من يقرأ جدران التاريخ، يجد أن البابلية منها حفظت أروع الصور للحيوانات الاسطورية وللأسود والثيران محققة بالخزف الملون الجميل. ونحن حين نعتها بالجمال، وببساطة تبدو محض طفولية، لا يستطيع أي مشاهد أن يقولها أمام بوابة عشتار (الشاخصة الآن في متحف برگامون ببرلين).

● عهد نبوخذنصر كان يعمق الألوان الزرقاء الخضراء الفيروزية، ويغور في السطح الصلصالي الهش الى نقطة بالغة العمق، ثم يرفع بوابة عشتار الى سماء صافية بالغة الزرقة دون ان تفقد ألوانها اشعاعها وبريقها امام سيل السماء.

❀ ❀ ❀

لست مؤرّخاً على أية حال، وإلاّ جذبني ذلك الخيط اللامرئي نحو قوانين الآثاريين ومن لا يكون منهم، يستطيع أن يقفز مثلي حراً مثل عصافير الربيع بين هذه الحدائق الرافدينية فيصعد من بابل الى نينوى، ثم ينحدر دون سابق تذكير، الى سطوح مدينة «دور كوريكالزو» ليقول مع العلماء الذين نظروا وغاصوا في أعماق الأشياء الجميلة:

إن الأُسود الفخارية الرائعة التي وجدت في عاصمة الكاشيين كانت تمثل أوج الفن الطبيعي، ثم يذهب من هناك متجهاً شمالاً الى مكتبة آشور بانيبال التي ضمت آلافاً من رواقم الطين، وحفظت في غضار وادي الرافدين المفخور كل علوم وفنون تلك الحقبة من التاريخ.

● في العراق العربي - ونحن نذهب صعداً في تاريخ الحضارات - أصبحت الخزفيات الملمعة بلون بنّي واحد، هي الغالبة. ولقد زادتها الرسوم والكتابات العربية عمقاً وغنى، حين جمعت رمز الانسان وتوقه للبحث عن حقيقة وجوده، في التعبير عن متنفس الطبيعة ذاتها.

وفي جو متوافر الشروط، يُولد لأول مرة في تاريخ هذا الفن، الخزف ذو البريق المعدني، أو خزف سامراء كما يطلق عليه المؤرّخون، فيستعيض به الموسرون عن صحاف الذهب والمعادن الثمينة الأخرى. هذا الخزف المبتدع، تصلنا منه مجموعة من القراميد ما زالت تزيّن محراب جامع القيروان، وبعض نماذج من خزف الرقة - عاصمة الرشيد الثانية على الفرات الأعلى - ذلك الخزف الذي يتميَّز بلونه البنّي الزيتوني الغامق النادر الاستعمال، او بلونه الأزرق مع الدهان الزجاجي المائل للخضرة، كما تميَّز بخطوطه النسخية او الكوفية ورسومه المحورة للطير وزخارفه النباتية الواضحة لزهور السوسن واللوتس.



هكذا، تغدو الجماليات قيمة أساسية في آنية ذلك العهد حين يمنحها اوكسيد الفضة اللون الذهبي بينما يمنحها البريق المعدني اوكسيد النحاس. وفي طبقة رقيقة شفيفة متلألئة، تتجمع كتل من الذهب والنحاس، بينما تكون الأجزاء الأخرى لامعة متألقة ينفذ منها الضوء.

ويتسامى العمل في ظل نظام الحسبة، وتجود صناعة الخزف حين تلزم الدولة أهل هذه الصناعة الفنيّة، بأن ينتقوا من الطين أحسنه، ومن الوقود أفضله وأنظفه، كالحلفاء وقش الرز وغيره، وان يجعلوا الأواني معتدلة تامة الشيء كاملة الدهان.

● فن معماري آخر، يبرز في وجود العصر العباسي ببغداد:

نسيج من «الدانتيل» مؤلف من الظل والضوء، ينشر رؤيته الايحائية على جدران المدرسة المستنصرية، والقصر العباسي وجامع مرجان ـ وهي الآثار الشاخصة الباقية في بغداد من العصر العباسي المتأخر ـ.

نظرة جانبية الى تلك الجدران، تمنحنا القدرة على فهم تلك النماذج المعمارية الفريدة التي استطاعت تصعيد المادة الفخارية البسيطة الى مستوى الاشعاع الذاتي الخلاب: الى رؤية لونية ولا لون.

ولكن تاريخ الفن في العراق يقف حين تمتد على صفحاته زحوف القرون الأربعة المظلمة.

«إن أقدر الأفكار على الازدهار في تاريخ الانسان، هي تلك الأفكار التي تتحول الى أشياء جميلة».. هذا ما يسجله تاريخ الفن حول «العملية الفنيّة».

ولعل هذا يصدق الى حد كبير، على نشوء فن السيراميك الحديث في العراق:

حين بدأت تطلعات الفنّانين العراقيين تتجه للبحث عن آفاق جديدة في العمل الفنّي، كانت الحركة الفنيّة في مطالع الخمسينات تتلمس الطريق في التعبير عن ذاتها خارج اطار الفنون التقليدية المعروفة، وهكذا وجدنا أن تلك السنوات، حملت لهذه الحركة، تجربة فريدة تناولت مادة لم تلمسها يد الفنان العراقي من قبل: الطين، وكانت هذه التجربة تشكل بحد ذاتها اكتشافاً، لأنها مثلت عودة الفنان العراقي الى منابع حضاراته الرافدينية.

لأول مرة في تاريخ هذه الحركة، يعمد أربعة من الفنّانين الشباب الى بناء فرن ناري بسيط لانتاج السيراميك في معهد الفنون الجميلة عام 1954:

● زيد محمد صالح زكي، يحمل خارطة هذا الفرن، في اطار اهتماماته الفنيّة



الخاصة التي كان يمارسها اثناء دراسته في انكلترا.

● قحطان المدفعي يضع ثقافته المعمارية الطازجة في التعاون لبناء الفرن.

● جواد سليم وفائق حسن يشرفان على تأسيس هذه العمارة الطابوقية الصغيرة التي حملت كل وعود المستقبل وتوقعاته وولاداته الابداعية.

حين أوقدت النار في الفرن كان طلبة معهد الفنون الجميلة يتحلقون حوله وقلوبهم تجب بشكل غير اعتيادي.. ولا أذكر من تلك اللحظات التي تلت هذه التجربة الفذة، إلاّ أنني حصلت على تمثال طيني ساذج لامرأة عارية جبلته بيدي آنذاك ووضعته ـ بعلم من استاذي جواد ـ في الوقدة الثانية للفرن، وما زلت احتفظ به حتى الآن.

كانت هذه التجربة الأولية، توطئة للدخول في مرحلة التأسيس، فقد قامت ادارة المعهد آنذاك بإحداث فرع جديد لدراسة السيراميك يضاف الى فرعي الرسم والنحت. وهكذا تمّ التأسيس عام 1955، وبدأ اعماله معتمداً على انتاج فرن كهربائي متوسط بتوجيه الخزّاف الانكليزي «ايان اولد» الذي أُنتدب لتدريس هذه المادة يومذاك.

من تلك البداية البسيطة، اتجهت حركة فن الخزف الى الحاضر، في حدود مدرسية اول الأمر، ثم ما فتئت حتى اتسعت وازدهرت في اطار المساهمة الجادة للخزاف الفنان: فالنتينوس كارالامبوس[1] الذي وضع، طوال عشرين عاماً من خدمته في تدريس هذا الفن، جميع خبراته الفنّيّة والعلمية في سبيل تطويره وايصاله الى مرحلة الابداع التي نشهدها اليوم.

في عام 1961، تأسست أكاديمية الفنون الجميلة، ثم الحقت بجامعة بغداد عام 1967 وانتهت اليها اصول ذلك الفرع بعد انتقاله من معهد الفنون الجميلة.

خلال هذه الفترة الزمنية، يلاحظ الدارس لفن الخزف العراقي الحديث، ان المادة قد قطعت صلتها بما يوقظه الذهن من استرجاعات صورية للأدوات اليومية ـ تلك الأدوات التي أحاطتها الألفة والمعايشة بسور التقليد ـ وتطلعت لاكتشاف القيم الفنّيّة والجمالية الخالصة التي تتركز في البحث عن الأشكال الفضائية بتجسيد مبتكر،

(1) فنان قبرصي عمل أستاذاً للسيراميك في معهد الفنون الجميلة، وفي أكاديمية الفنون، وقد استهوته الحياة في العراق فاكتسب الجنسية العراقية، واستمر في العمل حتى نهاية خدمته، حيث عاد إلى وطنه الأول، مثابراً في ربط النشاطات الفنية بين البلدين.



وعن الألوان التي تختمر في محيط التجربة الطويلة، وعن الضوء الذي تتصل الوانه سيمفونياً بسطوح الأشكال وملامسها.

هنا لا بدّ لنا ان نتساءل:

ما هي لغة هذا الفن الآن، وما هي قواعدها وقوانينها الخاصة، وكيف يستطيع الفنان العراقي ان ينهض بها فيجعلها في مستوى لغة عصرية متميزة ـ دون التضحية بالنبض الحضاري الذي يوصله حياتياً بشخصيته القومية؟.

ليس غريباً ان يكون عمر التجربة قصيراً، بل الغريب ان يكون عمر النضج اكبر. ان هذا يعود في اعتقادنا الى يقظة الحس التراثي الكامن في لا وعي الفنان العراقي، بعد ان تهيأت له اسباب العمل، وتوفرت الخامات ووسائل البحث والحرية الكاملة لتمويج عملية الابداع..

هكذا، وضع الفنان في أوليات مشاريعه وتجاربه اليوم، مهمة البحث عن العملية التشكيلية بكل أبعادها الفنيّة والتعبيرية. وهذا الاتجاه، كون بالضرورة...

ارادة العمل من خلال رؤية شاملة وامتدادية لم تغفل ـ بوعي او دون وعي ـ اصولها الرافدينية التي شيدت «حضارات الطين» معتمدة اساساً مقدساً لبناءاتها.

اذن فالبحث عن الأصول، قاد الفنان العراقي الى استلهام الحضارات المتراكمة على ارضه، كما قادته المعاصرة الى العالم الغريب الزاخر من حوله، وبالأخص الى التيارات العالمية التي يمثلها العالم الصناعي الغربي اليوم. وعلى الرغم من خطورة هذا الاتجاه، فإن الفنان العراقي استطاع في حدود تجربته الذاتية والعامة، ان يتمثل بعض ما جاءت به تلك التيارات، فلم يخضع لتأثيراتها، كما لم تحمله على التقليد فيسقط في هاوية المماثلة الرديئة.

ان الاصالة والابتكار في فن السيراميك العراقي، يعودان في رأينا ـ الى البعد النسبي عن بؤر التأثيرات الفنيّة الغربية المباشرة، وحتى عن طريق وسائل التوصيل الثقافية المتطورة الأخرى ـ فقد نما اعتقاد ما في دخيلة نفسه، بأن الفن الحقيقي، انما ينبع من الأرض التي يغور اليوم في اعماقها باحثاً عن صلصالها العجيب الطيب ليبني تشكيلاته الفنية. وهكذا بدأ قسم قليل جداً من الخزّافين يفضّل استخدام الحرارة المتأتية من الخشب او النفط، على الحرارة الكهربائية – كسبيل للتضحية بالنتائج المضمونة – من اجل ان تلعب الصدف والطوارىء دورها على الفخار ومع ذلك، فإن هذه الطريقة لم تعد قادرة على الوقوف بجانب شيوع الحرارة الكهربائية التي سادت الوسط الفنّي بأجمعه.



إن الحركة الفنيَّة في العراق، جزء من الحركة العالمية الكبيرة، وعلى الرغم من التجربة القصيرة التي خاضها الفنّانون العراقيون من خلال استخدام الأساليب الحديثة، فقد ساد العزم على ان يُنتجوا ـ في ظل الاحترام الفائق لتقاليد الخزف ـ ببساطة اليد والقلب والعقل، خزفاً رائعاً: «إننا نحترم الطين المستخلص من طبيعتنا لأنه طين اصيل، يؤلف مجالاً طيباً للتجارب.

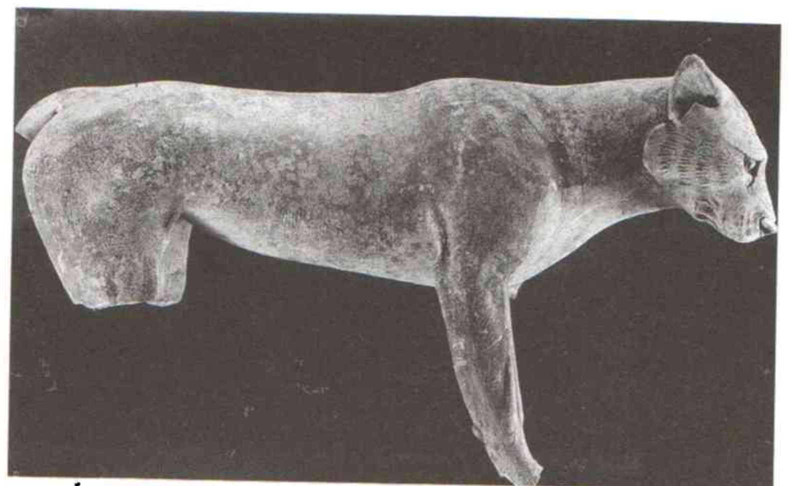
ونحن نفعل كل هذا لننتج فخاراً اصيلاً إن دلَّ على شيء فإنَّما يدل على شخصياتنا العراقية».

أعمال الخزّافين العراقيين اليوم، اصبحت ضمن دائرة النظر الى الأشياء الجميلة الملهمة:

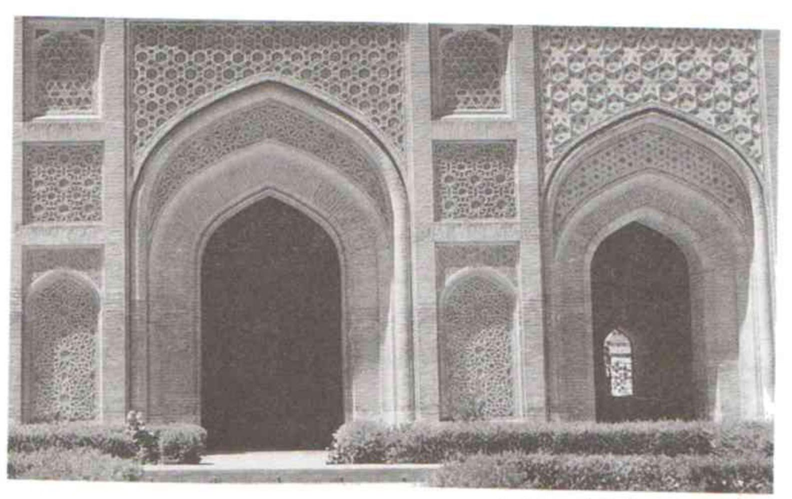
فهي في أعمال الفنان سعد شاكر تغدو تشكيلات خيالية مستلهمة من عفويات الاشكال النباتية ومن القواقع والفطر وصخور الطبيعة، كما انها تذهب بعيداً الى الفضاء الخارجي لتحمل لنا من عوالمه البعيدة، اشكالا مصغرة لفوهات بركانية تجمع بين الورود الأسطورية وظواهر الطبيعة العجيبة. وحين يفصح هذا الخزاف عن رؤيته للوجود، يرينا كيف يتلمس طريقه بين المجسات الشوكية ليتصل بالانسان العربي الثائر.. ومن الطبيعة ذاتها يشرع اشواكه وازاهيره ليخدش بها جسد العالم[1].

(*) في بحث آخر لم يتسنَّ لنا ضمه إلى فصول هذا الكتاب، تلقى الأضواء على أعمال الخزافين الآخرين الذين يؤلفون اليوم جوهر هذه الحركة المتطورة.



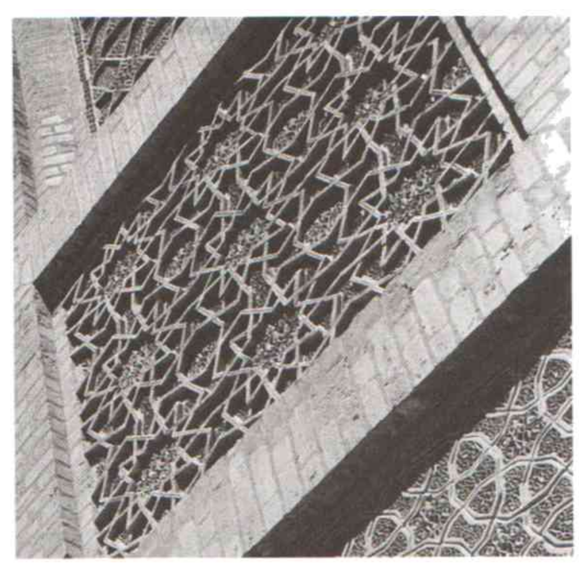


فخّار سومري

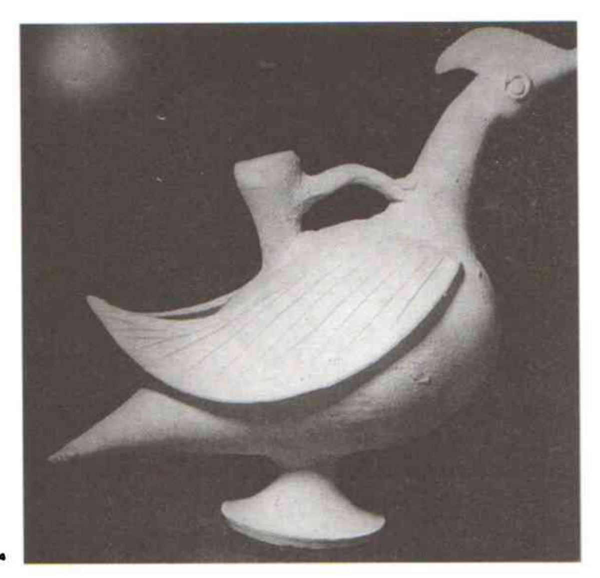


المدرسة المستنصرية في العصر العباسي





نموذج من الزخارف الآجرية في المدرسة المستنصرية العباسية في بغداد



من الفخار الشعبي



أوراق من تذكارات جواد سليم

من النحت الى الروح

السجين السياسي المجهول



ما كان ليوميات جواد سليم ان تستقبل صفحات اخرى لم يكتبها بقلمه او يصوغها بعباراته العفوية البسيطة، لولا اننا نجد بأن تاريخ هذا الفنان الكبير، قادر على استضافة الجديد الذي غبرت عليه السنون، ولم تفقده بريقه الحي ذاكرة او قلم. فلقد كانت أعوام السبعينات فاتحة عصر حمل في أعماقه نبوءة الفكر والفن الجديدين، ونشر على افاقهما العريضة، مشروعات واحلاماً ونوايا طيبة ما كان قادراً على تحقيقها دفعة واحدة. ولعل أبرز ما يمكن ان نستذكره من تلك المشروعات التي بدأت تتناولها الأقلام اليوم في صفحة فنون تشكيلية بالكثير من العناية، هو مشروع احياء النحت الرمزي لفكرة (السجين السياسي المجهول).

لقد سجلت يومياتي اشارة عن دور اللجنة الوطنية للفنون التشكيلية في رفع مذكرة الى مديرية الفنون العامة يومذاك، تقترح فيها بذل المساعي من اجل تحقيق نصب للسجين السياسي المجهول، يمكن ان يزين الفضاءات الخضراء التي تطل عليها بناية الاتحاد العام لطلبة العراق في الوزيرية، نظراً لقربها من دار عائلة سليم التي قضى فيها الفنان شطراً مهماً من حياته.

ولعل من أبرز الأسباب التي حملت اللجنة الوطنية على اقتراح احياء وتنفيذ هذا المشروع الفني الكبير، هو ان جماهيرية هذا النصب، تنسجم تمام الانسجام مع فيضان المشاعر الوطنية الحارة التي كانت تتدفق في ساحة الوطن بعد ان انعتق العراق من سجن الماضي وتبوأ مناضلوه من سجناء الأمس السياسي مراكزهم القيادية في دولة يرفل ابناؤها بالسابغ من ثياب الحرية. غير ان هذا المشروع، سرعان ما تحول هو الآخر الى شراع جرت به رياح الزمن الى لا شاطىء!

مسابقة دولية في النحت

تحت هذا العنوان، نشرت مجلة (الاسبوع) التي كان يصدرها الأديب المحامي



(خالص عزمي) خبراً مطولاً عن هذه المسابقة مع صورة للفنان جواد سليم اثرنا ان ننقله نصاً باعتباره وثيقة تُلقي الضوء على موضوع تباينت حوله، وخاصة ما يتعلق منه بالجائزة التي نالها الفنان جواد، الآراءفي تلك المسابقة.

«وزع معهد الفنون المعاصرة في لندن، في السنة الماضية دعوة لكل النحاتين في العالم للاشتراك في مسابقة دولية في نحت نصب تذكاري للسجين السياسي المجهول، وقد طلب المعهد المذكور من كل فنان مدعو، ارسال مصغر كامل لنموذجه مع صور أعماله السابقة كشرط من شروط المسابقة، وقد وضع (80) جائزة لخيرة النماذج فبلغ مجموعها (11) ألف باون انكليزي تبرّع بها احد محبّي الفنون الجميلة الذي أصرّ على عدم اعلان اسمه، وفي نهاية العام وصل الى المعهد (3500) نموذج من مختلف انحاء العالم اكثرهم من الفنانين. وكان قد دعا مجموعة كبيرة من كبار النُقاد ومديري المتاحف في العالم لاختيار خيرة المنحوتات واعطاء الجوائز لها. ومن بين الـ (56) دولة المشتركة في المسابقة اربع دول عربية بينهم (15) نحاتاً من مصر و(10) من لبنان و(5) من سوريا و(1) من العراق هو الفنان جواد سليم استاذ النحت في معهد الفنون الجميلة عضو (جماعة بغداد للفن الحديث) و(2) من شرق الأردن. وقد اشترك (400) من المانيا و(200) من امريكا و(185) من فرنسا و(198) من انكلترا وما يقارب (200) من ايطاليا. وفي أواسط هذا الشهر ظهرت النتائج بفوز (ر.ج. بيتر) بالجائزة الأولى وقدرها (4500) ديناراً ووزعت اربع جوائز اولية على كل من فنان ايطالي وآخر فرنسي وامريكي والرابعة لانكليزي. وقد وزعت جوائز اخرى على الباقي بالتساوي ومجموعها (62) جائزة وكان من ضمن الفائزين الفنان الاستاذ جواد سليم الذي حاز على واحدة منها.

وفي يوم 14 مارس (اذار) 1953 افتتح معرض النماذج الفائزة في اكبر قاعات العرض في لندن وهو (التيت كاليري): فلصديقنا جواد خالص التهاني».

ولقد تردّد يومذاك بأن النحات العالمي (هنري مور) قد شهد بأن إحدى الجوائز الكبرى ما كانت لتتجاوز تصميم المشروع الذي قدّمه النحات العراقي الشاب جواد سليم، لولا انه لم يخل بأحد شروط المسابقة الأساسية التي تؤكّد على كل فنان تقديم شرح تفصيلي عن عمله الفني، مع شفعها بصور من أعماله الأخرى لتكون شفيعة في تنوير لجنة التحكيم ومنحهم الفرصة لتكوين فكرة متكاملة عن العمل المقدم وفلسفة الفنان فيه.

لقد جاء في مقدمة دليل المعرض العالمي ما نصه: «ان اقتراح هذا الموضوع جاء توازناً مع موضوع (الجندي المجهول) ومن اجل تكريم اولئك المجهولين الذين



ضحوا بحياتهم وبحريتهم ووهبوا حياتهم من اجل حرية الانسان في كثير من بلدان العالم وتحت شتى الأوضاع السياسية الصارمة».

رحلة الى المجهول

ثمة زائر غريب أوقع رواد (قاعة التيت) بلندن في حيرة من امرهم حين حملهم في لعبة الوهم على الاندهاش اولاً. ثم اطالة التفكير فيما يشاهدون ثانياً.

فقد جاء هذا الزائر الى القاعة في ساعة مبكرة من صباح يوم غائم من أيام آذار عام 1953، ولما لم يستطع ان يشاهد كل اشجار تلك الغابة العجيبة من التماثيل والنحوت المصغرة، تملكه اليأس، وحاصره الضجر، فلم يجد ما يسري به عن سأمه ويغالب به ضجره إلاّ ان يرمي بغير ما عناية، عدداً من أعواد الثقاب، وبعض تذاكر حافلة نافدة، وكيساً مهترئاً من الورق على قاعدة تمثال كانت ادارة المعرض قد رفعته لسبب من الأسباب، فبدا شاغراً.

وهكذا سنحت الفرصة لهذا الزائر المبكر ان يقدم دون قصد، تعليقه التهكمي الساخر على هذه المسابقة العالمية، حتى لقد قال أوسع المشاهدين دراية وحكمة، بأن الفن الحديث ما زال طلسماً لا يفتح مغاليقه للناس بسهولة، بل هو لغة تشكيلية تستدعي منا ان نفكّر عميقاً في حل رموزها، وإلاّ فما معنى أن تكون هذه البراغي الثلاث بجانب أعواد الثقاب؟.. وماذا عن تذاكر الحافلة المنثورة كيفما اتفق على قاعدة التمثال وحواليها. أيعني ذلك ان السجين السياسي المجهول قد غادر الدنيا في رحلة الى المجهول؟

ومع ان هذه المزحة الثقيلة التي وردت في سياق مقال طويل للناقد الفنّي في صحيفة (ستيتسمان اندنيشن) كانت تشير الى أكثر من معنى حيال هذه المسابقة وما عرض فيها من تماثيل مصغرة لنصب (السجين السياسي المجهول) بلغت الآلاف إلاّ ان ما يحصل للمشاهد البريطاني في مطلع الخمسينات، كان يتراوح بين الوقوف بحيرة واندهاش امام تلك البراغي والأشياء غير المتجانسة الأخرى التي اعتبرت من قبل بعض المشاهدين عملاً فنّياً وليس مكيدة، وبين من كانوا يبحثون عن الأصالة الفنّيّة والحساسية الشكلية والمعاني الرمزية التي كانت وراء التأليفات الهندسية المبهمة الفارغة المنصوبة فوق قواعدها الحديدية، وجذور الأشجار المصقولة التي توحي بذاتها، غير انهم عندما كانوا يناقشونها ضمن حدود الموضوع الذي تمثله (وهذا ما يفترض القيام به) فإن تصورها يكون مطلقاً كتذاكر الحافلات التي نثرها ذلك الزائر الساخط، إذ اننا حتى لو اتخذنا من المصائد الحديدية القديمة التي استعملها البشر

في عصورهم الغابرة مثلاً ورمزاً لهذا الموضوع، فإنّه سيكون أوفى وأقرب معنى من أغلب تلك التشكيلات المشلولة التي لا تؤلف إلاّ تحويرات من نفس النغم.

ولعل ذلك يعود الى سبب جوهري يكمن في الاعتقاد السائد بأن الفن يجب ان يتصف بـ (التعتيم) وان يكون فوق القضايا اليومية المحلية الآنية. ولا يتأثر بها إلاّ في حدود الاستلهام وليس الوصف الآلي. ان هذا الاعتقاد ينعكس في غالبية الاعمال النحتية التي قدمت للمسابقة، والتي نجحت (باستثناء) حالة جريئة واحدة هي نحت لفنان اندونيسي أُشير إليه في حينها.

لقد اثار هذا الحدث الفنّي كثيراً من الجدل حول الجوانب السياسية والفنّيّة والفلسفية التي استثيرت بعد منح الجوائز وخلال شهور العرض وانعكست اثار تلك الضجة النقدية على بعض صحف ذلك الزمان، وعلى اقلام من كانوا أقرب الى جواد واكثرهم فهماً لمنطويات بحثه الفنّي وتجاربه التي اخترق بها الحاجب التقليدي لفن ذلك الزمان ـ ولعل أبلغ مثل على ذلك، هي المقالة التي كتبها الاستاذ (عدنان راسم) صديق الفنان وصاحبه في تلك الأيام ـ تحت عنوان: (الصراع الفكري والاتجاهات الحديثة في فن النحت) والتي نشرت في صفحة فنون تشكيلية في جريدة الجمهورية.

المعنى الانساني وصراع الايديولوجيات

لقد ذهب وهم التعتيم في الحقيقة الى أبعد من ذلك، لأن المسابقة كانت ذات صفة عالمية مفتوحة لجميع الايديولوجيات السياسية والفكرية والمذهبية، لهذا بدت مستحيلة التحقيق في ظل ظروف قائمة كهذه، رغم النيّات الطيبة التي انطوت عليها، فيما يمكن مثلاً لصورة فوتوغرافية لأي سجين قابع في زنزانته، قد تنال في الحقيقة وقعاً عاطفياً شاملاً من مشاهديها. غير انه حالما يبدأ المرء بالبحث والاستقصاء (وهو ما يجب على الفنان ان يفعله) وراء الحقائق السطحية للمظهر الخارجي، فإنّه يصطدم بموضوع العقيدة، والصور الذاتية الملهمة للشجاعة، والمبادىء الوطنية الراسخة، والاضغان. وردود الفعل والتحدي هي التي تغذّي ارادة السجين وتزيد من صلابة موقفه اولاً وبإيمانه العميق بالجنس البشري ثانياً، وهي أُمور كما يدرك الجميع، متناقضة، ذلك ان سجيناً سياسياً في حركات التحرر العالمية، يختلف عن سجين آخر معادٍ لدكتاتورية بروليتارية (في حدود ظرفها التاريخي) غير انهما يحييان ويهلكان تحت نبراس قيم ومفاهيم مختلفة بل متضادة تماماً على الوجه الغالب. لذلك فإن الأعمال الفنّيّة التي تمثلهما لا يمكن مقارنتها مطلقاً، ما دمنا كلنا ـ سواء

أدركنا ذلك أم لم ندركه ـ منغمرين بهذا الصراع السائد. لذلك، فإن جميع الأعمال الفنيّة ضمن مدلولاتها الآنية. لا بدّ ان تكون بصورة مباشرة او غير مباشرة. اسلحة معنوية فعّالة، غير انها بعد انصرام فترة زمنية معينة. وبعد ان تتغير هذه المدلولات، يمكن وزنها وقياسها موضوعياً كأعمال فنيّة مجردة. لذلك، فإنَّ أي فنان يعالج هذا الموضوع معالجة جمالية فنيّة خالصة، فإنّه سيقوضه حتماً، وفي الوقت نفسه، فإنَّ أي موقف او أية معالجة عاطفية مدركة لا يمكن ان تنبعث إلاّ عن نفس مفعمة راسخة بالايمان. وهذا يعني في الحقيقة موقفاً ايديولوجياً واضحاً، لأن الفن الحقيقي، يجب ان يكون في الواقع نابعاً من أعماق تلك المفاهيم الجيّاشة بالمعاني، الراسخة ايماناً بالوطن المفعمة بالحب للحياة وللانسان معاً.

لقد بدت مثل هذه التحليلات في كتابات معايشيها الخمسينيين متسامحة او وديعة التناول لمدلولات تنطوي على مقاصد نبيلة. لذلك، فقد أصبح من الواضح ان تكون هناك علاقة بين أوهام الفن المحايد وعالمية الاسلوب ضمن مسار الاتجاه التجريدي لأن تلك النماذج التي قدمت للمشاركة، كانت قابلة للتبادل فيما بينها، فالأشكال المجردة لا تختلف عن الأصوات عديمة الكلمات. وان الانطباع الذي يحصل عليه المرء هو ان هؤلاء الفنّانين المدفوعين بهاجس طموح ذاتي للارتفاع فوق حدود (المحلية) في اوطانهم ـ وهذا هو امتيازهم ـ يهدفون الى تجاوز حدود اللغة نفسها. فالفنان الذي لا يستند الى تقاليد معينة في حدود الوطن والعالم، لا يستطيع سوى ضبط ما هو رمزي باندماجه التام بالجزئيات ليحول بعدئذ ما هو رمزي بتأثير مخيلته المتوقدة الى عامل ابداعي نموذجي يخرج من اطارات التعبير عن الحالة المحلية الى التعبير عن مأساة الانسان في كل مكان، ولا يملك مثل هذه المقدرة الذاتية العالية إلاّ أولئك الذين اتخذوا نقطة الابتداء من الصراع الذاتي الذي اثاروه في مخيلاتهم ضد المفاهيم القذرة والخوف المذل، والذكريات الأليمة، والجبن المهين. وان مثل هذا النوع من الصراع هو الذي أبدع اعمالاً فنيّة خالدة فذة وعالمية في الوقت ذاته مثل (كورنيكا) بيكاسو. ○

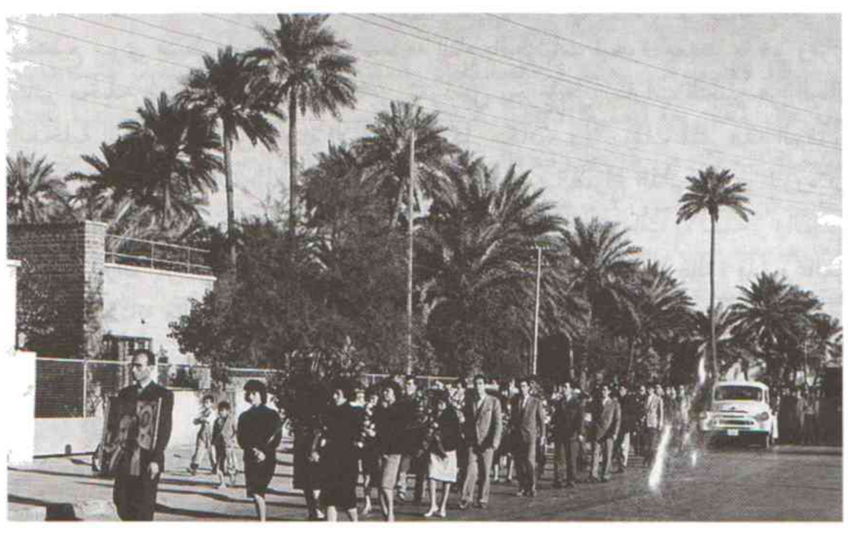
1992 /8 /6





(قناع لوجه جواد سليم بعد الوفاة) صبّه بالجبس النحات الراحل خالد الرحال ثم نفذ بالبرونز - من مقتنيات النحات محمد غني حكمة

السجين السياسي المجهول -
نحت معدني جواد سليم/١٩٥٣



طلبة معهد الفنون الجميلة في تشييع جثمان استاذهم الكبير جواد سليم ١٩٦١

الخصوصية الوطنية في الفن



واجهت الثقافات المختلفة في بلدان العالم الثالث منذ منتصف القرن التاسع عشر، تحديات متعددة الوجوه، مختلفة المستويات، وصل البعض منها الى حد ممارسة المحو التام للشخصية الثقافية القومية، وترفق البعض الآخر فاندس بهدوء في تضاعيف الحياة اليومية وشرايينها، حتى وصل الى شعيراتها الدقيقة، مستخدماً في ذلك وسائله العلمية المتقدمة، أو تاركاً ذلك امام ضغوط التقدم التكنولوجي لتأخذ مجراها في تفتيت المقاومة الطبيعية لكل وافد من الأفكار والأنماط الحياتية التي جاءت بها موجات العصر الصناعي.

ولعل أقسى التجارب المرة التي عانتها أقطارنا العربية، هي تلك الموجات الحدية القاسية بين الثقافات الغربية، وبين كل ما ليس غربياً. ولقد اتخذت أوجه الصراع حالات شتى تميز البعض منها بالمواجهة المسلحة: (ثورات.. انتفاضات)، وانتهت الأخرى الى اتخاذ علاقاتها الدينامية بالغرب مظهر التنافس السلمي: اضرابات سياسية.. معارضات برلمانية.. حملات اعلامية الخ..). ولعل الغرب لم يدرك في بداية هجمته الاستعمارية ان لتلك الثقافات قيماً جوهرية تتعلق بمصائر شعوبها، وتستأهل ان يذاد عنها بالأرواح والمهج، فقد ساهم بغفلة منه في تأجيج نيران الكفاح المضاد، كما أورىٰ زناد القوى الكامنة في تلك الشعوب وحفزها على الوقوف دون امتداد تلك الموجات المتلاحقة لطمس ثقافاتها القومية المتوارثة، وهكذا فقد نجحت المواجهة المضادة في تحفيز تلك القوى الكامنة للمشاعر القومية، فساعدت تلك الشعوب على إعادة اكتشاف فنونها والوقوف على جوهرياتها الأصيلة، ومن ثمّ استعادة تقويمها وتقييمها وبعثها على أيدي فنّانيها وباحثيها بعد أن بخسها الغزاة قيمتها واغفلوا اعتبارها. ولما كان الوعي بالفن، يرتبط اساساً بالبحث عن الشخصية القومية، ويتخذ من ذلك سبيلاً للوصول الى الخصوصية الوطنية، فقد ارتبط الوعي في الفن العراقي، بالحركة الوطنية، وبحركة المجتمع ذاته، وانغمس،

بسبب من التكوين السيكولوجي للفرد العراقي، في تحسُّس تلك الذات وجدانياً حينما كانت مقاييسه قاصرة عن الوصول الى تحديد أبعاد تلك الشخصية بدقة تتكافأ مع ذلك الشعور. ولعل الروافد الأصيلة التي غذت أولى تطلعاته الوجدانية هي البحوث والكشوفات الآثارية المبكرة التي ألقت الضوء على كنوز فنيَّة ظلت مطمورة في الأرض العراقية عصوراً طويلة حتى آن لها ان تظهر متواقتة مع بزوغ الفكر القومي في مطالع هذا القرن، وأن تجلو غوامض صفحات كانت مطوية من تاريخ تلك الحضارات الدفينة.

إذن فهي الشخصية القومية المميَّزة التي تبرز أحياناً بشكل بالغ التصلب، وبطريقة غير سلمية، حيث لا تستطيع أن تؤكِّد وجودها إلاً بمعارضة للثقافة الغربية معلنة، ثم المغامرة دائماً بالاغتراب عنها لأنها تشعر في أعماقها بالتحدي والتهديد.

في إنصات لايقاع الحياة اليومية عبر عقد من الزمان، نجد أن ثمة نبرة خفية من التفكير المتأني، لا تنفي كل هذا التضاد المجانف ولا تؤكِّده، بل تقف في المرحلة الوسطى من ذلك لتقول بأن الثقافة الغربية أصبحت حقيقة راهنة، ولعل الأجدىٰ بنا أن نأخذ بهذه المسلمة، فنستعير منها ما هو حقيق بالاقتفاء ونرفض ما هو غير جدير بذلك.

إن العلامات والأشكال والرموز والاطارات التأليفية للفنون الآتية من الماضي، تؤلف، بمعزل عن قيمتها التاريخية، الينبوع الدائم لأسرار التعبير الانساني لمنطقة بعينها من العالم، وحين يتهدَّد الخطر هذه الأسرار بالضياع، بما يسمِّيه الغرب من أنماط فنيَّة جديدة، والاحساس بتدفقه العفوي، هو بتحوُّل الفن الى سلعة، وانتهاء النبض الحي للتراث الى نزف لقيمه الحقيقية عبر سلسلة من الاضطهادات الاقتصادية لصانعيه. هذه الحالة جرت في العراق كما جرت في ربوع الوطن العربي كافة، وبات على الفنان العربي المعاصر ان يجد بديلاً لما حدث من تحوُّل عبر سلسلة طويلة معقدة من عمليات البحث أملاً في تطويع الفن الغربي لموجبات الحياة الجديدة. أي: بعلمنة الروح وتدجين الوجدان، والارتفاع بالصانع الماهر الى منتج للسلع الثقافية التي لم تحصل اول الأمر على اعتراف جماهيري بقيمتها.

مثل هذا التحوُّل العنيف، أوجد بالضرورة، حالة من التساؤل عن إجابات مقنعة لما يجري على الساحة الفنيَّة:

تُرى أين هو «الوطن» في هذا الصف الطويل المتراصف من اللوحات



والتماثيل والانجازات التشكيلية الأخرى؟.. أين تمتد جذوره، وكيف يتسنى لنا أن نشم عبير ماضيه؟.. ترابه وأناسه.. قوة النبض الحياتي فيهما.. أزماته المتواترة بالدفق الانساني وأيامه الحبلى بكل جديد؟.

إن التوازن القلق الذي يحيّر انسان العصر حين تكون العمارة نمطين، والموسيقى عالمين، والمسرح تقليدين، والفن التشكيلي وطنين!.. هذا الموقف، يمثل أكثر الجوانب حيرة وتشرذماً وتمزقاً في حياة إنسان العالم الثالث، فهو مرصود بالعيش على مستويين، وهو بالاضافة الى ذلك، مقسوم بين (الأنا) القومية و(الأنا الأعلى) الغربية.

مثل هذه القسمة الشاذة، جاءت بولادات جديدة أضافت على التصنيف الاجتماعي في هذه الأقطار، أعباء ثقيلة أخرى، لأن المساهمة في الثقافة الغربية، أصبحت ميزة يتمتع بها الصفوة، في حين يظل الشعب مخلصاً لتراثه القومي بالضرورة.

في بلدان أمريكا اللاتينية، اتجه البحث الى التكامل مع الثقافة الغربية، لكن التجربة أُصيبت بالفشل، نتيجة لطبيعة العلاقات القائمة بين الناس، وثقافتهم الضاربة بجذورها في أعماق التاريخ.

أمّا المحور الثالث، فيدور حول إحياء الثقافة القومية، واعتبار التراث أحد أهم ينابيع الالهام في الفن، لأنه الأرث الحي الذي يوصل الماضي بالحاضر ولا يكون عبئاً عليه.

إن لغة الفن، تحاول من خلال أصواتها الملوّنة ولغتها النثرية، استكشاف الخبرات الانسانية العميقة التي لا تتكرر في لغة العلم بنفس الطريقة، وهي بهذا المعنى، تؤلف خلاصة الخبرات الفنيّة التي تتشكل في المحيط الانساني العام. أما العلم، فهو القوة التي تستحث العالم للتغيير، وهذا يعني بأن إسقاط اللعنة على التكنولوجيا الحديثة، لا يسقط من تبعاتها الجسام على الجنس البشري. وعلى ضوء هذه الحقائق، لم تعد النظرة السائدة في ميادين ثقافتنا الجديدة، نظرة سلفية محنطة، بل هي الامتداد في الزمن بخط دينامي تصاعدي الاتجاه، مكّن الأيديولوجية القومية، من وضع الحلول العلمية السليمة لهذه القضية بطريق (الأدماج)، ذلك لأن دراسة المشكلات الهامة المتعلقة بالتعبير الفنّي في العراق، ترتبط اساساً باستخدام الثقافات الصناعية الحديثة، دون إغفال لدور الصراع بين الثقافات التقليدية والتطور



التقني كجزء من خطط التوحيد الجديدة، وهي لذلك، لا تعتبره بحثاً عن موقفين متعارضين تعارضاً جذرياً بين الشرق والغرب، بل هو الصورة العقلانية التي تتم من خلالها عمليات التحول الحضاري دون أي تأثير تعسفي تنجم عنه أية مضاعفات من شأنها محو الذاتية الخلاقة للحضارة التقليدية. ويعني ذلك، تتكيف المنقول أو التأثر به أو استخدام خصائصه التقنية ليترشح عبر العملية الإبداعية إلى إضافة تدخل في النسيج الكلي للثقافة القومية التي تنساب من روافد اللاشعور ولا تتعارض معها، وبهذا يمكن لبناء فن الحاضر أن يتم دون الهبوط بالادماج إلى درجة المساومة غير المشروعة مع التأثيرات الفنية المستقبلية.

في ضوء هذا الاستعراض السريع الذي يؤلف قاعدة المنشور لبحث الخصوصية الوطنية في الفن العراقي، يمكننا ان نتتبع المسار الزمني للعمليات الفنية من خلال انجازات الفنّانين العراقيين التي امتدت منذ عهد عبد القادر رسام حتى اليوم.

حينما نتّخذ من التراث الفنّي لعبد القادر رسام نقطة بداية، فذلك لأنه تركَ عدداً كبيراً من اللوحات الفنّيّة لا تقدر بثمن، وحينما يقيض لدارس هذا الفنان مَنْ يتأمّل أعماله الفنّيّة بإمعان، يقع على عدد وافٍ من تخطيطات القلم الرصاص لأصول لوحات نفذت بالفعل، أو كانت بسبيل ان تنفذ، وهي في مجملها تمثل دراسة للبيئة العراقية ومحاولة للوصول الى أسرار طبيعتها: مشاهدها الجبلية، التراب والصخور والأشجار ومساقط المياه والسماوات الموشحة بالغيوم. مشاهدها السهلية في اواسط العراق وجنوبه، الآفاق النخيلية، الأرض البنية المنبسطة، المراعي السهلية، البيوت الطينية المتطامنة. مشاهد المدن القديمة وشواهد تاريخها الشاخصة.

في حدود الزمن الفنّي الذي عاش فيه عبد القادر رسام (تخرّج في الكلية الحربية باستانبول في 22/ 6/ 1899 وتوفي ببغداد في تشرين الثاني من عام 1952) نعرف أنه كان يعمل بمقتضى الأساليب الفنّيّة التي انتقلت من أوروبا الى الأمبراطورية العثمانية آنذاك، ولكن الفنان كان يبحث بشغف صوفي عن (روح) الطبيعة العراقية ومرائيها الجميلة، فيجلوها بحسه الفطري لتصبح في لوحاته قصائد غزل ملوّن تتغنّى بجمال العراق.

نظرة في الدفاتر القديمة للفنان الراحل (أبي زيد محمد صالح زكي) تفتح أمامنا آفاقاً ملونة قد ترتقي فيها بعض مائياته الرقيقة الى مرتبة الأعمال الانطباعية، وهي قطعاً وليدة هيامه بالعراق وبطبيعته التي تحسر كثيراً اثناء زيارتي الأخيرة له قبل

وفاته بأيام قليلة ـ لأنه لم يقتنص شواردها في ملوناته بعد ان أشغلته الوظيفة عن منح حياته كلياً للفن.

لقد كان هذا الفنان الرائع وصافاً مجيداً للطبيعة العراقية، لأنه كان يذوب في عشقها وجداً كلما منحته جولاته العسكرية متسعاً من الوقت لمواجهتها ـ وهذا ما وجدته في ملوناته الدفترية الصغيرة التي تضاهي لوحاته وتتفوق عليها لأنها تمثل الدفقة العفوية الصافية لدى أي مبدع.

انتقالة زمنية عبر سني الثلاثينات والتوقف قليلاً في مطالع الأربعينات باعتبارها المنعطف الأول في مسار الحركة التشكيلية، وهو الزمن الذي تدفقت من ينابيعه الثرة أولى التجارب والمحاولات التشكيلية، فماذا نجد فيها من خصوصيات عراقية.

الفن العراقي يواجه صدمة الحداثة ثم الوقوع في دائرة السحر. النظر الى المشهد البغدادي والمنظر الطبيعي عبر منظور جديد يحطم الأشكال ثم يعيد بناءها.. تجارب الفنّانين: جواد سليم وفائق حسن وأكرم شكري وعيسى حنا وحافظ الدروبي وعطا صبري، في حدود منزلية أول الأمر، ومع الفنّانين البولونيين خلال سني الحرب العالمية الثانية:

«أيها الفنانون العراقيون: أحبوا بلادكم» صرخة يطلقها اولئك الأغراب في معرضهم المشترك الأول في بغداد، والصدىٰ حين يعود، يحمل أجمل تحية للوطن... الخصوصية الوطنية تنمو بفعل الحرارة الآتية من أعماق القلب.. وتأتي صُور المآذن مائلة بعض الشيء والمرائي التقليدية عوجاء أو محورة، والجو الملتهب بالإزرقاق العميق منقطاً، كما تبدو التلاميح اللونية قبل التصريحات الشكلية التي ذابت في معترك هذا المهرجان الحياتي المتأزم والمتناقض معاً.

إنَّها الطريقة الجديدة في التشكيل هي التي تسود اذن، وستنتقل من محيط ممارسيها من شباب الفنّانين الى صفوف طلبتهم في معهد الفنون الجميلة، وستثير هذه الطريقة الجديدة كثيراً من الجدل والنقاش في الوسط الفنّي، ولكنها ستظل كذلك معلقة على حكم المشاهد المثقف، لأن أفكار وعواطف وملكات ذلك المشاهد، لا تستثار بشكل مؤثر وعميق، إلاّ اذا وقفت على عمل فنّي يحمل خصوصية وطنية ترتبط بشكل أو بآخر، بالجذور العميقة لتكوينه السيكولوجي. هكذا، يغدو الحوار بين الفنان والمشاهد حصيلة تضافر العوامل الموضوعية التي يبثها الأول، والعوامل الذاتية التي تُبث من نفس الثاني في استجابة رضية مقنعة.

في الصفحة (192) من كتاب الرحلة الثامنة، يتلمس الأستاذ الفنان جبرا ابراهيم جبرا الأحاسيس الأولى لانتماء جواد سليم الى تقليد فنّي عريق «وان يكن بعد إحساساً مبهماً لا يملك عليه نفسه نهائياً» فترسم الكلمات التالية خطوط تلك الانتقالة:

«ونحن إذ ننظر إلى الصور والاسكتشات التي تعود إلى هذه الفترة، نشاهد الكثير من الرسوم التقليدية، عاريات في خطوط رخصة وأوضاع ومجاميع رومانسية قد تكون لأي رسام. فجمهور الرسام ما زال يرضى! بالقليل، والرسام لم يعمل بعد جهده في البحث عن شخصيته. ولكننا نرى بينهما فجأة هنا وهناك صورة (عراقية) صارمة مؤلمة. ... وفي أوائل عام 1942 يقدم جواد في معرض جمعية أصدقاء الفن صورة بعنوان : «رحلة السندباد الثامنة» ومنحوتة بعنوان «موكب ملك آشوري».

لا أود هنا ان أكثر من إيراد الشواهد على هذه اليقظة المبكرة لدى الفنان العراقي، كما لا أود أن أكثر من الاشارات التي تؤكّد وقوعه على بعض المنابع الأصيلة لاستلهاماته الفنّيّة، غير اني أود الاشارة الى اكتشاف جواد للواسطي بطريق الصدفة في عام 1941، وشغفه به شغفاً طبع آثاره الفنّيّة الآتية بطابعه الواضح المعروف. ويقيناً بأن مثل هذا الاكتشاف، سيؤلف أحد أهم النقاط الجوهرية في أي بحث يتصدىٰ للخصوصية الوطنية في المستقبل.

الرحلة التي قطعها الفنّان فائق حسن، تمثّل تاريخ التواصل مع الأرض والناس في العراق، منذ مشاهده النخيلية التي بدأها في عام 1937 حتى اليوم، بما في ذلك فترة التجارب والتأثرات الأربعينية التي قادت الفنّان العراقي الى تلمُّس طريقه الصعبة خلال التيارات المتعارضة في الفن الحديث. ولعل أبلغ شاهد نستطيع ايراده عن الالتحام الدرامي لأعمال هذا الفنان بالرموز والمشخصات الوطنية، هو أنه ظلّ مخلصاً طوال سني تاريخه الفنّي للصورة الواقعية للحياة العراقية، فلم يستطع أن يكون غربي الايقاع، رغم استمراره على العزف سنوات ـ خلال مرحلته التجريدية ـ على هذا الوتر، غير ان تجريداته فيها لم تكن في آخر الأمر، إلاّ أبسطة وشفوفاً وتأليفات بدوية أو قروية او شعبية عراقية.

عبر تاريخي هاتين الشخصيتين البالغتي التأثير في الفن العراقي الحديث، سنجد أنفسنا. منساقين بالضرورة الى ذكر بعض الشواهد الأخرى من خلال أعمال فنّانين آخرين نشير الى اسمائهم على سبيل المثال لا الحصر. فالتزام الجيل الثاني من الفنّانين بالموضوع العراقي الصميم، يكون الجانب المهم في هذه الخصوصية

التي نبحث عنها.

● **حافظ الدروبي**: رؤية شبه انطباعية لاستشفاف مزاجية الجو العراقي، عبر المشهد الطبيعي.

● **عطا صبري**: تصوير الأشياء المألوفة، بلغة فنيّة بليغة.

● **اسماعيل الشيخلي**: التعبير شعرياً عن فرح القرية العراقية من خلال منشور لوني.

● **فرج عبو**: بحث في تنويعات البيئة المحلية وصولاً الى لمس جماليات التراث.

● **كاظم حيدر**: اختراق المأساة بجناح الوجد تحقيقاً للوصول الى مقامات الشهادة.

● **خالد الجادر**: التعلق التراجيدي بعراقية الريف.. تفصيلات ومقاطع وشميم تراب، وغور حتى الجذور الطموية.

● **شاكر حسن سعيد**: ريادة أولى لمغالق الأسرار في الميثولوجيات العراقية، وغوص في أعماق الوجدان الشعبي لسبر الأغوار القصية في رحلة العشق الانساني.

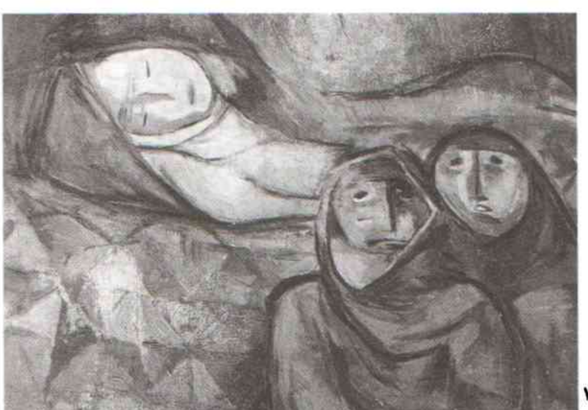
● **ضياء العزاوي**: الدخول في احتفالية الحياة من طريق الأسطورة العراقية. مؤالفة بين البلور والذهب والشعر والرموز.

● **رافع الناصري**: فجر أبيض ينبثق من غبار الليل العراقي القديم، ثم ينطفىء على التواءة حرف عربي شفيف ليعود الى توهجه.





مبنى المتحف الوطني للفن الذي اسس عام ١٩٦٢، وانتقل الى مبناه الجديد في (مركز صدام للفنون)



فائق حسن / اعراب - ١٩٦٤



من صفوف معهد الفنون الجميلية
في مــبناه القــديم في الوزيرية



الفن...
توق الانسان لارتياد عصر جديد



إنارة . .

إذا كان تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ـ ونحن نقف على المنعطف الأخير من القرن العشرين ـ قد اتخذ مساره الواضح بين تيارات الفن العالمي الحديث، فذلك لأنه يمتلك طواعية عالية في الاستجابة الحرة لطبيعة المستجدات في هذا العصر، كما يمتلك في الوقت نفسه، ممكنات الحوار والتفاعل مع الحركات الفنيَّة الحديثة في العالم، دون ان يغفل امكانات الاتصال الفكري والفنّي بالتجارب والتقنيات والأساليب المستحْدثة في تلك الأوساط. غير ان هذه الحركة التي حاولت ان تنجز الفصول الأخيرة من هذا التاريخ، بالبحث عن هويتها الخاصة، توجهت ضمن منظورها الانساني الى بناء الأُسس السليمة لعناصر هذه الهوية بالمزج الذكي الواعي بين تاريخين اصبحا في النهاية، يشكلان الخلفية العريضة لها وهما: التاريخ القديم والوسيط لحضارات وادي الرافدين، والتاريخ الحديث الذي يبدأ منذ مطلع القرن العشرين ويمتد حتى اليوم.

ولعل هذا الفهم العقلاني لمهمات الفن الحديث وتوجهاته الفكرية والفلسفية، قد أوجد بالضرورة، المناخ الطبيعي لنمو حركة تشكيلية عراقية سارت باتساق متوازن مع حركة تطور المجتمع، وتوازنت مع ايقاعه المتسارع ازاء الأحداث والمتغيرات، دون ان تفقد ارتباطها بموروثها الحضاري ولا بشخصيتها القومية، وهذا ما سيقودنا في النهاية الى فهم الاسباب العميقة التي ادت بالفن العراقي الى ان يغدو انعكاساً للممارسات الابداعية الخلاقة، وبالفنان العراقي الى ان يكون قائداً روحياً لمجتمعه.

غير ان هذا الواقع المشهود لحركة تشكيلية تميَّزت بتعددية اوجه نشاطاتها الفكرية والابداعية، سوف لن تعفينا من طائلة البحث عن سبل جديدة لتلقي احتمالات المستقبل ومفاجآته، كما لا ترفع عن كواهلنا مهمات التذكير والتنوير والابانة لما يجري في العالم من حولنا من تحولات جذرية عميقة في شكلانيات الفن ومضامينه وبالتالي في تأثيراته الخفية والظاهرة في حبكة الوجود الانساني. عندما



على الحركة الديناميكية للابتكار التي لا تقف عند حد، ما دامت المجتمعات البشرية تسعى في طريقها الى كمال لا تناله.

الفن في عصر العلم..

ليس من شك في ان أشد الفترات حراجة واحتداماً في تاريخ البشرية، هي تلك التي تصاحب تقدم الحياة السريع، وتغيُّر مناهج التفكير، ومغالبة الأفكار التقليدية القديمة لما تحمله الأفكار الجديدة من طاقات هدم وبناء. وليس من شك ايضاً، بأن العصر الذي يصدق عليه هذا الوصف، هو عصرنا الذي نحياه الآن بكل تفصيلاته وملابساته وتناقضاته. والذي يمثل اكثر الفترات تغيراً وسرعة وحسماً في كل الأزمان. فالانتقال من عصور ما قبل العلم الى عصر العلم قد تخطى حتى الدرجات المعروفة في سلم التطور، وأصبح الجنس البشري يقف على حافات الكون العجيب ويجد من قدراته العلمية ما يحمله على اجتيازها والطموح للدخول في لامتناهيات عوالمها الخفية اللامنظورة.

ولقد أدى اكتشاف هذه القوانين العلمية الجديدة الى ان تعيد البشرية النظر في مواقفها الراهنة، وان تعمد الى اعادة تقويمها وتقييمها بما يتسق ورحلة الانسان الى عالم المستقبل.

وحين لم يكن الفن بعيداً عن مراكز هذه الهزات، وجد الفرصة مواتية لأن يحمل كل ما أرساه الفن من قواعد تقليدية لمدارسه وتياراته ومذاهبه الى متاحف الفنون، وان يبدأ النظر من جديد في الكون والحياة. وهكذا نجد بأن المؤسسات الفنِّيَّة في العالم قد بدأت فعلاً في فتح ابواب البحث عما وراء المرئي والمنظور، وما بعد المستهلك من الأساليب والمناهج، فنشأت جراء ذلك نظريات وقامت احتكامات وأُجريت تجارب، خرجت بالفن من مرحلة الاختفائية (ما بعد الحداثة) الى ما بعد بعد الحداثة، بينما اتجه الفنان خارج مرسمه او مشغله باحثاً عن طاقات غير مكتشفة بعد في مجاهل الالكترون او تحت مفاتيح الكومبيوتر. ولما كانت الطبيعة العلمية لا تقدم اجابات شافية إلاّ للأسئلة الواضحة، فقد بات على الفنان الحديث ان يفعل ذلك بمنتهى الدقة. (ما دام يَجِدُ في البحث عن ذاته ويؤكِّد وجودها الفاعل فيما يكتشف) فإذا ما تلقَّى الرد بالسلب، فذلك يعني انه على حد قول (روب غرييه) قد قام بمغازلات غير عقلانية للطبيعة.

ان من البديهي ان يبني المرء آلة باستخدام التفكير العلمي، غير انه سرعان ما



ينتهي بكارثة اذا ما اراد تشغيلها بالدعوات الصالحات او بالأحاسيس والانفعالات البدائية.

ومع اننا نجد بأن البشرية تمر الآن في مرحلة حرجة من مراحل تطورها، وان جموعها قد بدأت تقفز من نقطة الوسط التي تقع ـ كما عناها نيتشه ـ بين الخير والشر، لترتمي في احضان المجهول، فإن الفنان المستكشف، هو القادر في الوقت الراهن على ان يحافظ على التوازن في تلك النقطة، لأنه وحده القادر على احتمال تلك الحياة المفعمة بالكد والمعاناة وعذاب الابداع.

لقد دعوت في مناسبات مختلفة الى ضرورة التوجه الى بحث هذه المواضيع والتهيؤ لاستقبال ما سيأتي به القرن الجديد من مفاجآت مذهلة في كل الميادين، وسعيت عبر محاضره في الاتحاد العام للكتّاب والأدباء الى وضع الاشارات الدالة على هذا الطريق، وتلخيص ما جاء في مؤتمر عالمي عقدته اليونسكو قبل سنوات في مدينة تبليسي في الاتحاد السوفييتي، حول مستقبل الفنون عامة. وبنفس هذه الروح اكتب تذكيراً بما اسلفت، يحدوني الى ذلك ما طرح من مواضيع وما قدم من افكار جديدة في المؤتمر الأخير لرابطة نقّاد الفن العالمية (الآيكا) الذي عقد في نفس المدينة ايضاً: (تبليسي) عاصمة جورجيا السوفييتية السابقة، وخرج على محوريه الأساسيين اللذين رسما لأدبياته قبل مدة، معظم الذين قدموا بحوثهم فيه حيث لم يستطع احد من الحاضرين التعليق بسبب كثرة البحوث وتوالي كاتبيها طيلة أيام المؤتمر.

ولما كنا نريد الاستفادة مما يطرحه الفكر العالمي من أفكار ووجهات نظر في الفن فقد سعينا الى ايصال بعض البحوث المهمة (والتي استطاع الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا الحصول عليها لإتمام طبعها خلال ايام المؤتمر) الى مجلة (الثقافة الأجنبية) للعمل على ترجمتها ونشرها في محور خاص كما فعلت ـ مشكورة ـ في اعداد سابقة، وبذلك، نستطيع ان نوفر مادة فكرية في النقد الفني الجديد، ما كانت لتصبح بين أيدي القارئين لولا هذه المجلة الفريدة.

ولا بد في الختام من ذكر هذين المحورين، على امل مناقشتهما من قبل نقّاد الفن في المستقبل، اتماماً للفائدة، ووصولاً رمزياً للأفكار التي طرحت في ساحة المؤتمر:

1 ـ الفن التقليدي والفن الطليعي.

2 ـ تخوم رؤية الفنان ومعاييره الفنيّة في نهاية القرن.

7/ 11/ 1989



التنوير الثاني

عود إلى الينابيع

فائق حسن

النبض الحي للأشياء



إنارة..

أعمال الفنان، شواهد عصره..

هذه العبارة، أفسدها التداول اليومي الى حد لا يُصدّق. غير انها، رغم كل ذلك، ما زالت تملك جوهر الحقيقة الذي يحتفظ ببريقه الداخلي.

ثمة ما يشير الى خطوط ومسارات واضحة أو غير مرئية في أعمال أي فنان قد تقودنا الى منطقة الظل من تلك الأعمال، أو تدنينا من فلك حياته قرباً يمنحنا وثيقة النظر والتأمُّل فيها.

وقد يبدو ان تاريخ الصراعات والمخاضات والاحباطات والانتصارات في حقبة زمنية بعينها، ما هو إلاّ التاريخ البنيوي لحياة الفنان وحيوات أبناء جيله.

ونحن اذ نستفيد من السكون الخبيىء في اللوحة لنتم مراسيمنا التأملية في قراءة لها داخلية محض، إنَّما نحس مقدار الفتها مع العالم الأرضي او ابتعادها عن مداره اللانهائي التواصل.

وهكذا، يبدو لنا ان الأحداث والأزمات وتعرفات الماضي في حدودها الزمنية، لن تسمح لنا بتصنيف المواقف الدرامية او المأساوية التي يتخذها الفنَّان تجاه حاضر بعينه معاش من الداخل او مستنفد من خارجه، إنَّما هي التي تلهمنا حرية التجوال في تلك المواطن المظللة، والنفاذ الى ما فيها من مرارات وتشاكل وتنافر ونطق مكبوح، دون اللجوء الى وضع تفسيرات مبررة تسيىء الى العمل الفنّي ذاته وتحمله نوافل كثيرة تبعدها عن فهم حقيقته.

هنا نستطيع القول، بأن هذه الصفحات التي تناولنا فيها بالاشارة السريعة، الملامح التعبيرية والجمالية لأعمال الفنان فائق حسن، لا تؤلف في المفهوم



العلمي، دراسة تقليدية لآثار هذا الفنان التشكيلي الذي بسط لوحاته على رقعة فسيحة من تاريخ الفن في العراق، وإنّما هي اشارات لبعض المسالك الداخلية في تلك الآثار، ولمس رفيق لسطوحها ومجساتها الخارجية.

● قراءات للمنحنى الشخصي..

حينما نتأمل بامعان، المنحنى الشخصي للنصف الأول من حياة الفنان، نجد انه يتلاشى لوناً وايقاعاً في بعض نقاط امتداده، أو يشتد تردداً ونبضاً في النقاط التالية الأخرى. ولإيصال نقاط هذا المنحنى بشكل يتيح لنا رؤية التحولات التي طرأت على فنّه، لا بد لنا أن نبدأ بعام 1938، وهو العام الذي وضع فيه أولى لوحاته العراقية بعد عودته من باريس. ففي ذلك العام، قصد الى أقلمة فنّه المرسمي الباريسي وجعله عراقياً وفق نظرة اشد حدة للطبيعة. ومع الصور الأولى التي انجزت في تلك الفترة، تكوّنت فكرته عن الأشياء وعن الألوان المنسوجة من أشعة الشمس والمشاهد النخيلية التي ترين عليها سحابات الهواء الصيفي الحار فتحيل أشد الألوان خضرة فيها الى سحابات زرقاء رمادية التدرجات ترابية الى حد كبير، يصخب فيها لون طاغ واحد هو لون الأرض التي تحترق فخاراً، وهو حين اشترع تلك اللمسات المتناغمة، أيقظ حس اقل الفنّانين وعياً حينذاك، فجعله ينظر الى الطبيعة وكأنها تنبعث لأول مرة من اطاراتها الأرضية لتقول بلغة واضحة، ان الوان الأشجار العراقية، ليست ألوان أوراق الفجل الطازج، في لوحات طلبة معهد الفنون الجميلة وهم يقطعون السنة الأولى من أعمارهم الفنيّة.

لقد سجل فائق، الفنان المدرسي المهيمن على ادواته الفنية أولى ملاحظاته عن الجو في المنظر الطبيعي العراقي، ولم يفرض نهجاً معيناً في التعبير عن ذلك، بل بدا وكأنّه يدرس مع الآخرين، معضلات تلك المواجهات الأولى للمشاهد الطبيعية التي تحيط ببغداد القديمة، ولم يكن اذ ذاك قد حدد موقفه من تلك المواجهات الحادة، لأنه لم يكن، حتى تلك الأعوام، قد آثر الاستعانة بفاعلية النبض الضوئي، كفنان انطباعي، لأنه حينما حاول مشاكلة ذلك النبض باضافة عناصر الرسم التقليدية في الظل والضوء، فقد واشجة الانتساب لتلك المدرسة وأصبح باحثاً مجداً في تمثيل الأجواء على اللوحة بما يوازيها من قيم بيئية خاصة.

حتى تلك الفترة، كان المنحنى الفني يشير الى ان الكشف عن الانفعال في حياة الطبيعة، والحركة الديناميةالجارية فيما وراء الأشكال المرسومة، حالات لم تأخذ مكانها بعد في لوحات الفنان. وعلى الرغم من ان العالم، قد اكتشف المنظور

الهوائي قبل عدة قرون وأضافه الى المنظور الخطي ليتآزر معاً في بناء اللوحة التكاملي، فإن تناول الآفاق الرحيبة في صُور صغيرة، أمر لم يتح للفنان اكثر من الحصول على مراة ضيقة للطبيعة، كما لم يكن في حقيقة الأمر، أكثر من أوليات لونية لعمل الفنان الكبير.

ولعل الفنان حينما اراد ان يلاشي تلك الفترة الزمنية التي قطعها بين المرسم الباريسي ذي الألوان الغبشية، وأجواء العراق التي تحتدم بالأنوار، عمد الى ارضاء نزعته للرسم، فسقط التأمل الباطني من لوحاته، ولم تعد توحي بالآثار الدرامية للوقائع والمشاهد، بل تثير الاحساس ببهجة الواقع من خلال الوان مفعمة بقوة الإيحاء الذاتي التي تكمن فيها.

اننا ونحن نتأمل أعماله الأخيرة نجد انها تخرج على حدود التساؤلات التي ترد في النهاية. أي عمل فنّي الى الانحياز للعالم في تفتحه وارتداده للباطن في غموضه وابعاده التي لا تحد.

ان الصورة التي نخرج منها بعد هذا تتضمن تجربة الفنان حين يكسو الأشياء ويمنحها كمال الحقيقة المنظورة نتيجة الوعي الانساني.

انه بمعنىً ما يحاول ان يجعل من نفسه بأمانة، ودون تدخل من ردود فعله الخاصة، مشاهداً للحياة ومعلقاً عليها.

وهكذا، يبدو لنا فيما لو قرأنا حياة «سيزان» وتأملنا أعماله، إنه يحاول الى أبعد حد، تقديم الأشياء دون اقحام الانسان. بينما يكاد يقنعنا (ڤان گوخ) بأن الأشياء هي ما تبدو عليه لنا من خلال الانسان.

وأيًا كانت أسباب هذه المقارنات فليس من شك في أن العصر الذي يقطعه فائق حسن هو العصر الذي ينظر الى مشهد القرية وكأنَّه زاوية الصورة الحادة التي أميلت آلة تصويرها في الوهلة الأولى لتسجيلها، ولكن الفنان رغم كل ذلك، لم يقتنع بأن يظل ممسكاً بآلة التصوير في وضعها المائل ذاك، بل اعادها الى وضعها الطبيعي واستمر يواصل الرسم من خلال نظرات اعتقادية لرؤية العالم.

ان طريقة الاحساس بالطبيعة لدى الفنان هي ليست بحال، انتشار الانسان في الكائنات، وليست نموه الداخلي في الأشياء او يقظته المبكرة في الأشجار والأنهار وفي ذوب النهارات البيضاء، بل هي تلخيص لرؤية الفنان التشكيلية وهي تتناول «تصوير» المنظر القروي لا «تصوره».

ولكيما يتاح لنا أن نتصل بهذه الرؤية عن قرب، لا بدَّ لنا ان نعرف بأن



«الطبيعة» هنا ليست كمال البهاء الكوني، بل هي الملمس الحسي للأرض. إنها بعبارة أدق: التشكيل اللوني لرسم أكثر ذاتية:

«أنا لا استطيع تحديد امكانيات اللون او جعله رمزاً.. الألوان عندي وسيلة تتبع الموضوع دون شك، وهي تكون كاملة المعنى عندما تتكون في مساحات اللوحة.

اللون يمثل اللون، ولأن مجموعة الوان لوحة ما تعتمد اساساً على نظام لوني لمساحات معينة ومتوازنة تتجاوب وتتعاكس وترتبط باللوحة ـ فاللون الأحمر يثير الانتباه اكثر من أي لون آخر ولكن ليس بمفرده، بل بترابط مجموعة معينة من الألوان تساعد على ابراز شخصيته.. ولا يقتصر هذا الترتيب بطبيعة الحال على الأحمر حيث يمكن وضع لون آخر محله ليقوم بنفس الدور حسب نظام آخر يقوم به الرسام».

● شعر يولد في قلب الأشياء..

هنا نتذكر قول «پول ڤاليري»:

«ليس أخطر من جعل الرسم يتكلم.. الرسم، يُرى».

وفائق حسن، الاستاذ الأكاديمي، تقوده حالات الوعي بكلمات الرسم الى الحد الذي يجعلها قادرة على الافصاح عن ذاتها، غير انه يبقى لهذا السبب، قلقاً مؤرق الجفن لأن الوصول الى تلك المرحلة التي يصبح فيها الرسم مرئياً، أمر على جانب كبير من الصعوبة، لأن الطبيعة والواقع، حدّان مختلفان تماماً.

وعلى الرغم من ابتعاد الموضوع الفائقي عن الانتهال من معين اللاوعي، فإنّ أعماله تتسم بغنائية خاصة. انها شعر يولد في قلب الأشياء البسيطة، بل في وسط الأيام، وهي لهذا السبب لا تحتاج الى الاتكاء على الرمز او الاسطورة، لأنها تعمد الى أن تخلق بسعادة مضاعفة، عالماً على مستوى حياتنا المباشرة. وهكذا تصبح حساسية خطوطه وعمق الوانه، وسطاً ينسينا الصورة الأصلية ليغمرنا بموضوع اللوحة ذاتها.

لقد أُوتي هذا الفنان عيناً نافذة تستطيع الوصول الى احتواء «الشكل» بكل يسر. ولئن بدا ذلك واضحاً في تصويره للخيول واعراب البادية، فما ذلك إلاّ لأنها موضوعه الأثير الذي يتصدر كل العناصر الأخرى في اللوحة، فيحقق عن طريقه تجاوباً ايقاعياً مع وظيفته النور والظل.

● عالم لا ثقل له ولا مآس فيه..

نامية رصينة هي تلك المخلوقات التي تتناولها ريشة الفنان. على ان تلك



الرصانة، لم تكن لتضعف من حيويتها او تقلل من قوة النبض الذي يسير في بطء ليُسيطر في جلال على بنائية تلك الأشكال الجميلة. وهكذا تبدو الصُور وكأنها توحي بالخصائص الدرامية للوقائع والمشاهد، وكأن هذا الإيحاء يضفي حيوية على ما يظهر من تناولات للواقع، كما يثير الاحساس بسيطرة ذلك الواقع.

بدرجة ما، يبدو فائق واقعياً بعد ان جرب أساليب التبسيط والتجريد التعبيري لسنوات ماضية. ولكنه ظل أحرص على تسجيل انطباعاته وأدق صياغة في تجسيدها بوحدة التأثير التصويري، من أي فنان عراقي آخر.

ولكن النقد الذي يوجهه البعض الى فائق، لم يكن ناشئاً إلا من طابعه النثري الذي تناول فيه الحياة من جانب واحد، وأهمل الجوانب الأخرى التي تتردد فيها محن الانسان وأوصابه وعذاباته الضميرية، غير ان احداً من الفنانين العراقيين لم يستطع ان يدانيه في ولائه للطبيعة وفي تناولاته لها وموقفه بصدد حيويتها، لأنها تؤلف في المفهوم النفسي العقيدة والمبدأ الأدبي بالنسبة له. اما المجتمع الحديث، فكان يرى فيه عقدة لا يستطيع الوصول الى حلها عن طريق الفن. ومن ذلك وجد الانسانية والحرية في لقائه اليومي بالطبيعة ذاتها وبالناس الذين يحيون في كنفها ببساطة نبات بري، ومن ايمانه ذاك، كان يهب الحرية لآثاره الفنيّة التي يسجلها لمرائيها العفوية. وفي هذه الحالة يبدو الفنان كما لو كان مشاركاً بطرف ما، في مباهجها بمقدار من اللطف النابع من ذاته. وهذا الاستدلال بالطبيعة، ليس إلا الواشجة الوحيدة التي تربطه بعالم لا ثقل له ولا مآس، حيث نستطيع ان نستجلي في أعماله، ليس محنة الانسان المعاصر، بل محنة الرسام لقاء معضلاته التشكيلية، حيث يختفي صوت الانسان وتنبع مشكلة الفنان.

● أحضور للانسان أم لاستشهاده؟

في رجعة زمنية لأعوام الخمسينات، نجد ان فائق حسن كان يتأهب لولوج دائرة عصر بدا له أيّامذاك، وكأنه قدر كل فنان يستجيب لتياراته الفكرية والسياسية والفنيّة المتصادمة.

وكان عليه ان يقول فيه شيئاً او يسر شيئاً ثم يبوح به لمن سواه من ناس كانوا يرصدون، وهم على حافة ذلك العالم العجيب، هواتف كالأفلاك السماوية او الشهب الهابطة من تلك الغياهب:

جميلة، مفعمة بالبريق وبالحرارة، لامعة مثيرة. ولكنها ملفوفة بالتوقعات وبالأسرار.



ولم يكن الفنان، وهو ينتظر هذه الساعة بوجل طفل، ان ينشر تلك النقطة المعتمة من حياته الشظفة على بعدين من قماش مشدود.

وضع أول لوحاته الطينية ذات النكهة الفطرية واللمسة المأساوية، في أعوام مبكرة غير أوروبية على الاطلاق. ولم يكن ذلك العمل إلاّ اكتشافاً من اكتشافات البصيرة المتفتحة لفضاءات دون آفاق.

وكان عليه ان يمتد من تلك النقطة ـ وقد فعل ذلك لسنوات تالية ـ الى المستقبل، وان يحمل مأساته وصليبه وتوتره الداخلي، الى مواقع جديدة يعالج فيها من خلال الحدث الانساني، حيوات الآخرين بشكل تنبؤي يستظهر فيه غيوب حياتهم. يستنبط مياهها الجوفية، ويفجر تياراتها الخفية، ثم يرفعها دون تمهيد ايضاحي الى وجدان لا يشرك به احد من فئاني (الانسان).

لنقل انه بدأ من موقع خاص شديد الخصوصية ولكنه سرعان ما غرق في طوارىء الأساليب واضافات التكنيكات الحديثة، فامتصت هذه وتلك، جذوته المبكرة حتى أحالت الفنان الى تشكيلي يرسم بعرقه ويموِّه بألوانه، ولكنه لا يتعذب بحضور الانسان واستشهاده.

من موطىء عراقي أراد ان ينتخب مكان الخطوة الأولى لانطلاقه الزمني، ولكنه هل توفر على امتلاك ذلك العالم بكل حوافزه الباطنية ورؤاه الحلمية؟..

● اللوحة الباكية وجغرافية العصر

ان لوحة «الكلب الميت» لوحة باكية ومأساوية مهما صغرت دائرة الظلمة فيها، ولكنها، على أية حال، كانت نبوءة غير قابلة للتصديق ايام كان المنظر الطبيعي هو الفعل الكامل الوجود. ومع ان الفنان لم ينفصل يومذاك عن الفعل الدرامي، بل كان يحترم ـ كأي اتباعي ـ الشكل التقليدي في رسم الطبيعة إلاّ انه رغم كل ذلك استطاع ان يثبت قدرته على التجاوز بشكل ملحوظ.

يقول كاندينسكي: «كل عمل فنّي هو وليد زمانه، وغالباً ما يكون أباً لأحاسيسنا».. وهو يشير بهذا الى ان كل مرحلة زمنية تصنع فنّها الخاص الذي يتعذر على الفنّانين اعادته ثانية، وهم ان فعلوا ذلك، وقعوا في وهدة التزييف لدورهم التاريخي.

لقد اراد الفنان ـ ضمن الاطار العام لحركة الفن التشكيلي ـ ان يرتدي ثياب الرحالة، غير انه لم يكن حتى ذلك الحين، قد بلغ مرتبة المكتشفين لأنه لم يتخذ بعد موقعه الوطيد في ذلك العالم المتأهب للدخول في جغرافية العصر. فهو يريد ان يُقر

علامات واقعة، ويتدفّق في مشروع حضاري دون ان يغلق الدائرة على نفسه ويتحول الى سلب محض، لذا فقد كانت شروط التماثل بين ما هو حقيقي في داخله، وبين ما هو حقيقي خارج رأسه، تؤرقه كثيراً وتدفعه لانجاز التجارب الكثيرة في طريق تجريد السطوح، واختزال الخطوط وتسوية الألوان الصادحة بشكل يثير الاعجاب.

لقد كانت أعماق الفنان، تستدعي، لسبب ما البحث عن علاقات جديدة لتأمين طلباتها المرسمية الملحة، مستدنية في ذلك، ما يصح أن نسمّيه بالرؤية الرومانسية لواقع اكثر ايغالاً في البؤس.

● عزم يناوىء قوانين الطبيعة..

في جملة قصيرة، اختزل الفنان معاناته بقوله:

«أنا أُقاوم صعوبات واقعية جداً وأجد لها حلولاً»..

والحلول التي يعنيها تتمثل في تلك السلسلة الطويلة من المعالجات الفنيّة التي ظهرت وتظهر في أعماله دائماً «كعزم يناوىء قوانين الطبيعة» يقايضها بالجهد الدائب المعذب، شخصية اسلوبه الذي ظل يحاول ـ من خلال تجاوز الظواهر والالتصاق بها في ذات الحال ـ التعبير عن المجتمع والانسانية:

«لقد مررت بتجارب كثيرة ومارست أساليب متعددة لكن لم أجعل هذا هدفي الوحيد، فقد حاولت وما زلت أُحاول أن أجعل أعمالي الفنيّة قريبة جداً لذاتي وان تكون ذاتي مرآة صحيحة تعكس المجتمع والانسانية».

من رسالة خطيّة كتبها الفنان الى الرسامة السورية بهاء العمري التي كانت تدرس الرسم في اكاديمية الفنون الجميلة عام 64 ـ 1965).

● جدار الكوارث الانسانية..

قريباً جداً من ذات الفنان، منطقة محايدة من عالم خاص قد يعرفه بعض المقرّبين منه، ولكنهم لا يحيطون علماً بقطر الدائرة التي تنغلق عليه، لأنه يعيش قريباً منهم وبعيداً عنهم في الوقت نفسه!..

ولو ان الاستثناء الوحيد في هذه الحالة، كان قائماً على الحدس والتأويل لما استطعنا استجلاء طبيعة التواتر في عمله. انه وهو المحب للوحدة، الشغوف بالانفراد، ليمتنع ان يبوح لنا بهذا السر إلاّ من خلال تسربات غامضة لبدوات نفس تأتينا بيسر من ذلك العالم الخبيىء. فهو حين أسقط من رسمه الجديد كل كثافات القيم التصويرية التي كان ملتزماً بها في الماضي ـ ليبني على الفراغ الذي لم يعد يفزع من وجوده في



اللوحة، «موقفاً» وينشيء في ظل هذا الموقف صورة انسان لا يساوره الالتياع ازاء مشهد الموت، نعرف ان هذا الانسان يعيش «موته» وجودياً، ما دام الزمن في ساحته ليس إلاّ ترقباً لهفاً للضوء حسب. وفي احساس من يلامس جداراً بارداً تتجمد عليه تواريخ الكوارث الانسانية واحدة بعد اخرى، ينتهي قارىء اللوحة ومتأملها!..

فإذا كانت التساؤلات الدفينة تفقد وجودها بافتقار قدرتها على التبلور صوتاً او صدى، فإن بلاغة التعبير لن تحل اذن في كمال الانشاء التصويري حسب، بل في الحكم الذي يقطعه المشاهد أمام لوحة تستعير ريش الأحلام الماضية، وتنضو عنها أبهة التشكيل المقروء، لتؤلِّف دائرة وهم جديدة، تحمل في احشائها كل صفات الوليد المعاصر بما فيها تشويهاته.

● المنعطف...

لوحة «الكلب الميت» اذن، مثلت انعطافاً في تاريخ الفن العراقي (من وجهة نظر المؤرخ) على الأقل، وهي لسبب ـ قد يدركه الفنان الآن أفضل من ادراكه له في الماضي ـ قد جردت الفعل الفنِّي من جمود التقليد وأنقذته من شرط وجوده الاتباعي ليدخل العصر من أوسع وأخطر ابوابه:

هنا، يجمل بنا ان نتساءل:

أوَ كان الفنان محاصراً من الداخل الى هذا الحد؟

أوَ كان متجمعاً في ظلمة لفائفه الداخلية حتى الدرجة القصوى ليفرغ من بُعد رؤيته الذاتية شكلاً فطرياً خالياً من عقدة «التقليدي» وتأزيماته.

ان خلق الانسان من مادة الرسم، لن تعيق المشاهد من الاحساس بأن الطبيعة غنيَّة كانت أو عجفاء، تنظر من خلاله. فكيف يصبح في مستطاع الفنان اختراق حجب المستحيل ليخلق من اللحم والدم مادة الانسان ومأساته ايضاً!!..

إنّه سيحاول حتماً ان يرسم الانسان من الانسان، والى مدى قد يطول ويمتد او ينكمش ويتقلص، سيضع امكانات التشكيل جميعاً في الوضع المقابل من هذه العملية ليبني الحياة من الحياة ثم يعالج الجمع بين عالميها الداخلي والخارجي في حقل واحد..

نعتقد ان الاستاذ الأكاديمي قد أخلى مكانه خلال تلك الأعوام ـ للفنان الذي كان يجرِّب الأنماط والأساليب والأشكال الفنيَّة المختلفة. وها نجده يدخل مدارسها دون استئذان، بل يدخل ـ في كثير من الأحيان ـ مراسم كبار فنَّانيها من اطارات

لوحاتهم متأثراً بـ «روو» آناً، ومستفيداً من الوان «براك» في آن آخر، ومنتهياً بخط منفعل في رسوم بيكاسو. . ولكن الفنان يظل رغم كل ذلك، مستمراً في عمله، متحصناً بشخصيته الفنيَّة الأصيلة.

لوحة «الراعي» التي قدمت في معرض (جماعة الرواد) عام 1956 ـ عمل فنّي قد نستطيع ان نضعه مثلاً نموذجياً لسني التجارب والمحاولات التي امتدت حتى الستينات، وهي، وان لم تكن قد تجاوزت محاولات بعض الفنانين الآخرين بمنظورها التكعيبي، وتبسيطات سطوحها، فقد احدثت اضاءة خاطفة عبر ذلك المعرض. ولولا تلك اللوحة المائية الصغيرة لجبال الألب التي مثلت النقيض الاسلوبي «للراعي» الذي ارتدى عباءته التكعيبية، وجلس مسترخياً تحت ظلال النخيل، لما تبينا الخط الجدِّي عميق النبرة لمسيرة الفنان آنذاك وفي أي اتجاه فنّي يسير.

بدافعين، واعٍ يقظ وباطن غامض، كان البحث عن الجوهر يسير في هذا الاتجاه الذي غذته بوادر الفترة التجريبية من تاريخ «جماعة الرواد» وهو بحث كان ينصب على ايجاد لغة تشكيلية تستطيع ان تحمل بدائيتها الساذجة ازاء كل الاداءات التقليدية التي عمرت بها معارض الفن في ضحى الحركة الفنيَّة.

● «روو» يدير حاملة لوحاته للتاريخ. .

كاتب انكليزي هو: «آلان نيم»، كان شاهد تلك الفترة المنتشية بخمر العصر، أيَّام كانت طلعات الفنانين تقتنص الشوارد واللمحات من دفاتر الرسم الأوروبي الحديث، لتعيد رسمها محورة او ملفوفة بالمثير من الأسماء والطازج من الألوان! . .

كتب هذا الشاهد مقالاً في مجلة Studio الانكليزية الصادرة في كانون الثاني عام 1956 وخص فيه كل فنان بلمحة خاطفة تستقرىء فنه فكان نصيب فائق هذه الانطباعات:

«. . . واذا كان جواد سليم يتناول المشهد القومي من جانب فكري مثقف، فإن فائق حسن يتناوله من جانب بدائي جديد وهو يسير على ذلك الدرب الذي يشبه حد السكين ببساطة وقوة. ان تصاميمه تمتاز بالبساطة التامة مع الخطوط الغليظة التي تذكرنا بخطوط «روو» وكذلك بالألوان الغنية التي تملك صراحة «دوفي» وسذاجته.

ان لوحاته عن حياة القرية فيها انفجارية ملجمة مكبوحة وحزن يمتاز بالمأساوية حيناً وبالمرح حيناً آخر، ان المرء ليتردد في المقارنة بين فنَّاني هذه البلاد بعضاً على حساب البعض الآخر، ولكننا لن نكون مغالين اذا قلنا ان فائق حسن هو الفنان الذي يرسم بأكبر طاقة عاطفية مستديمة من بين جميع الرسَّامين في العراق».



ولعل السطر الأخير الذي انتهى اليه الكاتب ولخص فيه رأيه بدينامية الفنان ما زال قائماً حتى الآن، غير انه لو زار عراق السبعينات لأدرك ان فائق ادار حاملة لوحاته لتاريخ تلك الفترة برمتها وظل متحصناً في دائرة وعيه قريباً الى جوهره العفوي ـ وهو خصيصته الأصيلة ـ مبرءاً من بدوات الآخرين ونزواتهم صامداً في وجه كل التجارب التي الحفت على غيره من الفنّانين العراقيين الحافاً أضاع الكثير، واسقم الكثير، واشرف بالكثير على المتاهة، بينما دفع بالفريق الآخر الى ساحات النصر في معارض فنّيّة ذات سمات عصرية متميزة.

● صوت من الماضي..

صوت آخر من الماضي، هو صوت: خلدون ساطع الحصري الذي تمنى لو استطاع الفنان ان «يُعصّرَ اسلوبه»... وهذا ما فعله فائق خلال أعوام الخمسينات بطولها ولكنه لم ينته الى قناعات كاملة في ما ذهب اليه من تجارب كان الصراع فيها يدور بين الفنان الرائد والاستاذ القدير.

يقول الكاتب في تقييمه النقدي المكثف:

«اما السيد فائق حسن فأقوى ما عرض في هذا المعرض صورة: (فالنتين) وفيها تظهر مقدرته على الرسم ودقّته وتأثره بالمدرسة الالمانية الكلاسيكية التي يرأسها: Hans Holbein, Durer, Jrunewold ان تكنيكة الرائع – ويجب أن نعترف ان تكنيكه رائع – لا يكفي.

بقي أن يحدّث Modernize اسلوبه أولاً (وقد يستطيع ذلك بعدم ترك الـ Background لصور الأشخاص الذين يرسمهم فارغاً، بل (ملئه) بأشياء يرسمها على اسلوب عصري، وبذلك يكون قد حقق في الوقت نفسه تناقضاً جميلاً بين الشخص المرسوم كلاسيكياً وبين ما وراؤه) «كذا».

وثانياً ان يُعطي صوره أهمّية محلية Significance محلي كما فعل «كرانت وود» مثلاً وكان هو أيضاً قد تأثر بالمدرسة الالمانية في صورته: «Daughters of Revolution»[1].

---

(1) ملاحظات عن معرض (جمعية أصدقاء الفن) السنوي الخامس ـ (وهو آخر معرض لهذه الجمعية التي انتهت تاريخياً ـ في ذلك العام). وردت في مقال بقلم خلدون ساطع الحصري نُشر في مطبوع صغير كان يصدره آنذاك الفنان الراحل نزار سليم تحت عنوان: (الوقت الضائع) كما وردت نصاً في موضوع (حركة النقد الفني في العراق).



● انه نفس السؤال: ولكن الأجوبة هي التي تتغير!

في دراسة فينومينولوجية لانشطاراته الفنيّة عبر سني الخمسينات، كان اعتماد الفنان على قدراته التكنيكية، سبيلاً لتسخيرها في تقصّي واقع الانسان العراقي الممزّق ـ آنذاك ـ وهو واقع الانتقال من مرحلة اقطاعية او عشائرية لها جذورها الاخلاقية الخاصة، الى مرحلة اخرى ملتبسة ساقطة في احتدامات العالم. ويقيناً انه لإقامة الشرط الانساني في مثل هذا المعترك، لا بدّ من خوض صراع حاد بين الارادة والتحقيق. وهذا ما فعله الفنان حينما تناول مواضيع القرية من وجه واحد. فكم أبقى من صورة ذلك الوجه المضام وما أخفى.

ان حقيقة وجود عالم مرعب ووحشي ينتصب ازاء الانسان وينفي شرطه الوجودي، حقيقة انتهى الى الاقرار بها حشد من فنّاني ومثقفي تلك الفترة الزمنية ـ وفي تَمَثُل ذلك الرعب، ينسل من أعماقه وهم يتلخص في انتفاء وجوده الايجابي، ذلك ان تحقيق الذات، ضمن اصالة الفن، يتكثف بالحرية ـ شكلاً ومضموناً ـ حين تمحي كل معارضة بينهما. وهكذا يصبح على الفنان ان يكون حراً وملازماً لشرط وجوده في آن واحد، كي يمنح هذا التضاد للفن قدرته على التغيير، وإلاَّ فلن يتبقى من اللوحة غير شعاعها الحلمي غير المؤكد.

فمن هو الفنان الذي استطاع ان يمنح وجه القضية لونها الحقيقي وقلبها حركته الزمنية النابضة؟!

انه نفس السؤال، ولكن الأجوبة، هي التي تتغير...

● النبض البشري وامنيات الحرية..

يقيناً، ان التغيير قد جرى في البنية الداخلية للمجتمع العراقي ضمن اختيارات تمت عبر مفاعلات الحياة السياسية، وفي أطر مجريات ثورة الفكر التي صاحبت فترة من أشد الفترات اتقاداً واضطراماً في تاريخنا الحديث.

وعلى الرغم من اكتساب أعمال بعض الفنّانين ملامح جديدة افعمتها بالحرارة قدرة النبض البشري المتسارع في قلب ذلك المجتمع، إلاّ أن أُمنيات الحرية التي كانت ثمرة ناضجة للانتفاضات وعواصف الشوارع، لم تدخل كلياً تلك المنطقة القصية من لاوعي الفنان العراقي، وحين واجهها بأدواته الفقيرة وعمر تاريخه الفنّي الذي لم يتجاوز اعمار الفنّانين أنفسهم، لم يستطع تصعيد العمل الفنّي المحلي الى مرحلة «العالمي» إلاّ في حدود معينة، لأن حالة متفردة كهذه، تفتقر الى قاعدة عريضة من التقاليد الفنّيّة، ترتفع جراها صفوة من الأعمال المختارة الى مرتبة أثيرة



في وجدان الأمّة القومي، بينما يخفق تاريخ كامل من تلك الأعمال في العبور خارج جدران المتاحف..

● المتغيرات والفنان..

وبعد.. أفهل بقيت «شخصية الفنان» في وضع متوازن مع متغيرات مرحلتها التاريخية؟..

لقد استثارت تلك الشخصية وما زالت تستثير، اعجاب المشاهدين لا النُّقاد، بسبب ارتكازها على قاعدة الرسم الصلدة ـ وهذا ما أبعدها من طائلة النقد التحليلي ووضعها في منطقة الظل.



وثيقة رقم (١)

من رسالة للفنَّان فائق الى الرسَّامة السورية بهاء العمري

لا بدّ وانك قرأت بعض ما كتب عنّي في الصحف والمجلات، في العراق وخارجه، وأنا آسف لعدم تمكُّني من ارسال نسخ منها ومن الصُور لأنّني لا أملكها. وقد تكون هذه الكتابات صحيحة أو مغلوطة، لكن يبقى الانسان أعرف بنفسه. فأنا أدرك مشكلتي أكثر من غيري ولا أُريد هنا المغالاة لقابلياتي غير انّني أُدرك ان مَنْ يمارس هذا الفن عليه ان يخلص له فإن هو تمكُّن ان يخدع الآخرين فهو لن يتمكن ان يخدع نفسه. والحقيقة تكمن في شخصه أيًا كانت صادقة او كاذبة، وأنا ما دمت صادقاً مع نفسي فإن شيئاً لن يخيفني؛ لأن اخلاصي في عملي ينجيني من الأخطاء. هذا بالاضافة الى ضرورة الاطلاع والثقافة لدعم امكانات الفنّان وقابلياته.. لأن معرفة الأمور وفهم حقائقها ومدى حاجتنا اليها، وما تحمله من غايات انسانية هو سبب للتقدم والتطور والابداع. فالصورة بعد كل شيء مرآة الحياة والفنان والزمن كفيل بابادتها إن كانت خاطئة والابقاء عليها متى كانت صحيحة تمت للانسانية والواقع بصلة كبيرة.

لقد مررت بتجارب كثيرة ومارست أساليب متعددة لكن لم أجعل هذا هدفي الوحيد، فقد حاولت وما زلت أُحاول ان اجعل اعمالي الفنيّة قريبة جداً لذاتي وان تكون ذاتي مرآة صحيحة تعكس المجتمع والانسانية.

أسست معهد الفنون الجميلة في بغداد (قسم الفنون التشكيلية) سنة ١٩٤٨* عضو في جمعية اصدقاء الفن في الماضي وعضو جمعية الفنّانين العراقيين حالياً.. رئيس قسم الفنون التشكيلية في الأكاديمية مؤسّس جماعة

* تأسس معهد الفنون الجميلة عام ١٩٣٩

الرواد سابقاً ومؤسس جماعة الزاوية في الحاضر[1].

وُلِدتُ في بغداد سنة ١٩١٤ في عائلة متوسطة ولم أرَ أبي فعشت في أحضان والدتي التي بذلت اقصى جهدها من أجلي.لم أكن لامعاً في واجباتي المدرسية اذ ان هواية الرسم كانت كل ما يشغلني، وأتطلع اليه من اجل المستقبل الذي لم يكن معلوماً واضحاً في سنّي المبكرة. وكنت أتلقى بعض التشجيع من بعض المدرسين بينما احظى بكراهية البعض الأخر...

كنت أهوى النحت في البداية فمارسته بعض الوقت واتقنته. كما اهتممت ايضاً ببعض المهن الأخرى كالنجارة والبرادة والكهرباء والهندسة كما احببت القراءة... وقد أعانتني هذه كلها في انماء قابلياتي الفنيّة..

ربما يكون حبي للخطوط والألوان هو الذي صرفني عن النحت فقد دل حاضري على ذلك لكن فن النحت افادني كثيراً في التكوين وادراك ماهية الفورم.. كما ان حبي للطبيعة والضوء والحياة كان دافعاً اكبر لممارستي فن التصوير. وقد أحببت العزلة والانفراد وقد ساعدني كثيراً على التفكير وسعة الخيال بينما وفر لي وقتاً لمزيد من العمل.

لقد تغيّرت حالتي بعد التقائي ببعض هواة الفن واذكر منهم الفنان جواد سليم الذي التقيت به قبل سفري الى الخارج للدراسة واستمرت علاقتي به الى حين وفاته. وقد أثمرت تلك العلاقة اثاراً قيمة واضحة في الفن العراقي المعاصر بينما جاهدنا في دراسة المشكلة الفنيّة بعد انهاء الدراسة في الخارج، وساعدتنا الظروف آنذاك على تفهمها وفتحنا الطريق للجيل الجديد ليشق طريقه على ضوء اعمالنا ولقد انفردت مرة اخرى بعد وفاة هذا الزميل الذي لن يعوض واخذت أشق طريقي لوحدي ولا انكر ان هذا الطريق شاق ووعر وليس هدفي هو الوصول الى النهاية او نيل الشهرة ولكن لاثبات وجودي كفنان فقط، هذا ما كنت قد بدأته مع جواد سليم وسأستمر عليه بعد ذهابه بحثاً عن الحقيقة لإيجاد فن عال اصيل يفخر به وطننا والأجيال القادمة.

انتهت الوثيقة رقم (١)

---

(1) (جماعة الزاوية) تألفت من الفنانين: فائق حسن ومحمد غني وغازي السعودي واسماعيل فتاح وكاظم حيدر وفالنتينوس، وأقامت معرضها الأول والأخير في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث عام 1967.



وثيقة رقم (٢)

رأي الفنّان الراحل زيد محمد صالح(*) في فائق حسن
كما جاء في رسالة إلى الفنان نوري الراوي

إن فائق فنان متمكن. أقول ذلك دون شك وتردُّد. وفي أعماله نسبة كبيرة جداً من اللوحات الناجحة.

ومن حيث التكنيك، فإن فائق يمتلك تكنيكاً عالياً وبإمكانه السيطرة عليه، الى حد استخدامه ببراعة لتسجيل ما يدور في خلده، وذلك بواسطة الألوان وعلى الكتّان او اللوحة.

هناك سؤال يطرح نفسه دائماً: لماذا يركز فائق على موضوع الخيول؟

لقد كان أبو فراس الحمداني فارساً مقاتلاً مغواراً، وله مآثر في المبارزة والفروسية. ولكم هي مقنعة قصائده التي يتناول فيها حياة الفروسية التي عاشها! بل ان جمال تلك القصائد يأتي من كونها مقنعة بالذات.

ولوتريك عاش سنوات طويلة في الحانات والمواخير.. ديكاه عاش في المقاهي وحلبات السباق.

ومن هنا فقد أصبحت هذه المواضيع هي المفضلة لديهما، وكانت تفرض نفسها، بصورة عفوية أو لاشعورية على أعمالهما الفنّيّة التي جاءت بعيدة عن التكلف والتصنّع. وهناك جانب أهم من ذلك يتلخص في أن

(*) زيد محمد صالح ضابط متقاعد. من أوائل الرسّامين العراقيين. عضو جمعية الفنّانين العراقيين. أحد الأعضاء المؤسّسين لجماعة الرواد. اشترك في عدة معارض داخل العراق وخارجه.



الفنان، حين يرسم موضوعاً، أو مواضيع احبها واقتنع بها، فهو كمن يدعو المشاهدين لمشاركته في حبه وقناعته.

ولتحقيق هذا الغرض يلجىء الفنَّان جميعَ وسائل الاقناع لكسب المشاهد، مستخدماً كافة قدراته في اسيتعاب الجوانب الروحية والنفسية والمعنوية والمادية، لذلك نراه ينجح في السيطرة التامة على نفسية المشاهد.

إنَّ الرسّام يستطيع التعبير عن نفسه بالصورة، سواء كانت دقيقة التفاصيل أم كانت مجرد تخطيط بسيط، كما ان الأديب يستطيع ذلك بواسطة جملة واحدة او مقالة مطولة او بيت شعر او قصيدة ملحمية.

ولما كان فائق لا يرسم الخيول لكونها انعكاساً لممارسته حياة لها علاقة مباشرة بالخيول، فإن صوره عنها تنجح فقط بمقدار ما يستخدمه، وهو الفنان البارع. من قوة التكنيك. ومن هنا تباين تقبل المشاهدين لـ «خيول» فائق حسن. فاعجاب المشاهد يزداد كلما كان فهمه للتكنيك المستخدم اكثر عمقاً.

ومع أن أعوام السبعينات قد تغيَّرت تماماً في عراق السبعينات، إلاَّ أن الفنان، ظل يختزن المهارات الفنيَّة والتكنيكية طيلة اربعين عاماً، لا ليجتاز المواقع في كثافة العصر وامتداده اللامنتهي، بل ظل معلقاً في رؤوسنا كذكرى رومانسية جميلة تستضيء بما حولها من أنوار ارضية، وتعكسها الينا كلما اطراها المعجبون وزادوها ثناء!!..

لقد وجدنا اثناء سيرنا مع المنحنى الكبير لهذه الحياة، ان مؤسيات اعوام الخمسينات كانت تسقط بشكل حاد ومتأزم على مساحة زمنية تمتد في الماضي الى عمق عشر سنوات... غير ان الامتثال لهاجس الماضي يتغلب في النهاية، فيعيد الفنان النظر في تجاربه ورؤياه وحتى ملامس لوحاته (الجنفاصية) التي استعمل فيها التكنيك الصارم، ليعود بعد الستينات الى المشاهد الرعوية، واصباحات القرى، وأماسي الحياة في الصحراء.

الخيول في هذه الواحة تصبح رمزاً وتعلقاً وجدانياً في آن واحد.. انها البذور القديمة التي تستقر في الأعماق، تعود لتزهر في قسوة الشظف والبراءة وعفوية الحياة، الواناً لها نكهة الماضي ومذاقه الحريف!..

نظير هذا الاحساس يمكن ان يكون تعويضاً لعقدة الكلال من مدينة الحاضر وتعقيداتها وتأزماتها وصراعاتها.

يقول فائق في تفسير ظاهرة استئثار الخيول بعالم لوحاته الراهن:



«إنني رسمت الحياة غير المترفة.. والرسم بغنائية وجمال، لا يعني ترفاً، والخيول كما اعتقدها تمثل رمزاً وواقعاً معاً لحياة القرية ولبلدي.. فالحصان رمز اصالة. ثم لماذا لا أرسم هذا الكائن الجميل جداً والمفيد والمحبَّب اليّ والذي هو رمز للنبل والكرامة والحياة؟».

هنا تستيقظ في نفس الفنان ثلاث شخصيات الشاعر والبدوي والفلاح.. ولكأن هؤلاء يعمدون الى حمل اثقالنا الزمنية ومتاعبنا اليومية وحتى أوزارنا، فيلقونها خارج اقاليم النفوس التي اعطبتها امراض العصر.

وجميل ألا يساورنا الشك في مقدرة هذا الفنان على ابداع عملية شعرية بمثل هذه السهولة، وبكل هذه الخبرة التي لا يتمتع بها إلاّ ملون غنائي قدير!..

ثمة عالم مترام يمتد أمامنا كلما أوغلنا في البحث عن أبعاده، والنظر إلى آفاقه..

انه بشكل ما، يحمل تفسيرات لا تُحصىٰ لسلسلة من العمليات الفنيَّة التي بدأت في مدرسة «العوينة» الابتدائية ببغداد العشرينات، ومرّت بتجارب الحياة الباريسية في الثلاثينات، ثم عادت مروراً ببغداد الاربعينات حين كانت نيران الحرب العالمية الثانية تلتهم حضارة العصر الأوروبي المزدهر فتحيلها الى رماد..

ويمتد الخط الملوَّن في مساحة السكون العريض مخترقاً آماد الضوء والظلمة، متجهاً إلى المستقبل، عابراً وشل الأحقاد ومسرات العالم الصغيرة، ماسحاً على الجراح والأحزان التي لا تريم، مفجراً ينابيع الغصات والضحكات، وغنائيات الأيام وكروبها، حيث لا انتهاء لرحلة العمر كما يبدو.

ثمة حوار يجري وراء هذا العالم المتحرك، تلتقي في ضوئه المغشي صورة من الماضي وصورة من الحاضر:

«العودة الى القرية»

«انتظار النهاية»..

لوحتان، رغم كل ما يفصل بينهما من بعد زمني، ومن علاقات ظاهرية، إلاّ نهما تأتيان من نفس الينبوع المأساوي الذي ظل سنين طويلة مصدر الهام الفنان.

فهو يقتحم بالصورة الأولى حاجب الانشاء التقليدي، ويضم يده على قسوة حجر فلا ترفده بقطرة ماء!..

الألوان: حارة..



التكوين: قروي بدائي فج..

شخوص المسرحية: راحلون.. انهم يخرجون من العالم ولا يدخلون فيه يتركونه وراءهم وهو يتحجر ويتيبس، وينتهي قحطاً وبواراً!.

رؤية شاقولية للأشياء وللبشر، تركيب لصورة مكعبية بعض الشيء، تضطجع لقاء شمس واهنة يوشك قرصها ان يرسب وراء الأفق كأترجة هائلة من نحاس قديم.. ينتشر الماضي على أرضها المَلول كما لو لم يلق بالاً من أحد، ولم يعره التفاتاً أي ناظر!

انها، بمعنى ما، نفي للحياة في سبيلها الكوكبي، واثبات لوجود ارضي عكسي مرتقب..

أما لوحة (انتظار النهاية) فأترك أمر تفسيرها للقارىء.

في صيغة ثانية، تأتينا كلمات الفنان كما لو كانت تفسيراً لعملية كاملة الوضوح:

«إنني ابن الفقراء، وأعيش في منزل بسيط.. تلك هي طفولتي الأولى، ولذلك لم انجذب الى المدينة بشوارعها المكتظة الصاخبة، انما تابعت الموضوعات التي تعالج حياة القرية وبساطتها.. كنت أرى وراء الشوارع الكبيرة وخارج نطاق المدينة، حياة اولئك البشر الذين أحببتهم ووجدت انسانيتي معهم».

● نهاية وبداية..

مرثية النهاية تحاول الولوج الى عالم يتخذ الموت ناموساً من نواميس الحياة..

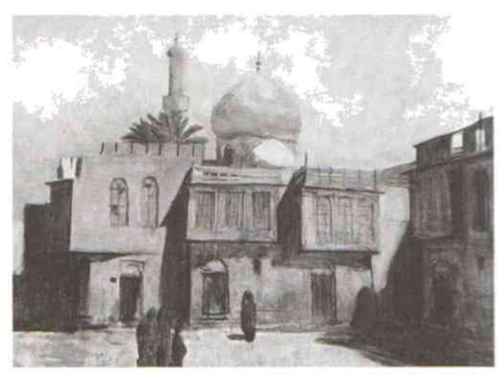
انها ليست نهاية الرحلة، بل بدايتها.

ان بكائياتها الأرضية، تلوح كما لو كانت مصيراً تنتهي عنده حدود الحياة في حضورها الكلي، ولكنها في جوهرها ليست إلاَّ كناية عن عالم خيالي يتردد ابداً في زمن الأساطير والفواجع..

شباط 1976







محلة شعبية - فائق حسن ١٩٦٥



اعراب في البادية - فائق حسن ١٩٦٤



ـتة لأعرابي - فائق حسن ١٩٦٣



خيول - فائق حسن

جواد سليم
في ذكراه الأولى

في عام 1919 دخل حياة الأسرة البغدادية الصغيرة القاطنة في انقرة، زائر جديد أضاف الى ارقامها الثلاثة رقماً رابعاً. ولم يكن لهذا الحدث الفريد من اسم يربطه بتاريخ بغداده القديمة ذات التقاليد والمآثر العريقة، غير ان يكون (جواداً) الطفل الثالث للضابط العراقي النازح من بلده والعائش بحكم وظيفته العسكرية هناك.

وقطعت الأسرة ليلتها وهي حانية على المهد، ترهف السمع الى الأغنية الجديدة التي غمرت البيت المتواضع بالمسرة والابتهاج. ثم جاء صباح مشرق، وتلته اصباح. . وغربت شمس اناضولية شاحبة الضوء، حينما ودعت الأسرة أرضاً غير ارضها، وقفلت عائدة الى وطنها. . العراق.

وفي بيت قديم، بشناشيل تطل على زقاق ملتو يمتد بين البيوت البغدادية المتعانقة، نشأ جواد، وقطع فترة طفولته في أحضان أب كان يعشق الرسم ويعتبره هوايته المفضلة، وأُم ذكية ذات حس فنّي فطري، كانت تجبل من الطين تماثيل صغيرة لقرويات الجنوب، وتقدمها لطفلها الوديع جواد. . . كما كانت تحوك السجاد وتقطع سأم الليالي الشتوية بصنع الجوارب الملونة.

وفي هذا البيت اتسعت الأسرة الصغيرة ونمت. . فكانت (نزيهة) الطفلة التي اضافت الى العائلة عضواً اثيراً حبيباً. واختتمت السلسلة بـ (نزار) آخر الأخوة الخمسة في عائلة سليم[1].

واذا قُدّر لزائر أن يعود الأخت الحزينة في منزلها اليوم بحي (الوزيرية) من

(1) بدأت حلقات السلسلة ـ زمنياً ـ بأول الأخوة المرحوم (رشاد) الذي توفي عن تسعة وعشرين عاماً وهو برتبة رئيس في الجيش ـ صنف الهندسة ـ ثم الحاج (سعاد) الرئيس الأول في الجيش ايضاً. والمرحوم (جواد). ثم الفنانة (نزيهة) خريجة معهد الفنون الجميلة العليا (البوزار) في باريس. واخيراً الفنان الراحل (نزار) الكاتب الألمعي، والفنّان المرهف.



بغداد فيسمع أقاصيص ذكرياتها الشجية التي ما زالت تلف ماضياً حمل فيمن حمل الى اعماق ظلمته السحيقة، زهرتين من زهرات الحديقة البغدادية الشذية: اخاها الأكبر رشاد وهو في التاسعة والعشرين من عمره.. وأخيراً جواد وهو في الثانية والأربعين من عمره.

وفي أقاصيص الفنانة نزيهة يحس المرء أن صوتاً من أعماق الماضي هو الذي يتكلم.. وان الصحراء التي تعيش في ضياعها اليوم، كانت حتى الأمس القريب، قطعة من جنان العراق الخصيب.

وفي موجات الحنان التي يتهدج بها صوت الفنانة، ينصت السامع الى ذلك النغم الصاخب الذي كان يعمر بيت سليم يومذاك، فقد كان الأخوة يعيشون في كنف والد رحب الأفق متفتح الذهن، وهذا ما أودع في نفوسهم حب الفن منذ الصغر. ففي الوقت الذي كان فيه رواد مقاهي بغداد يحلقون بخيالهم على أجنحة غير منظورة من أنغام التخت الغنائي التقليدي (الجالغي) الذي انحدر الينا من ظلمة «الفترة المظلمة» مزيجاً من لحون عربية قديمة مختلفة كانت تنبعث من بيت الفنّانين ألحان لا يُدرك تقدير تناسقها الهارموني العجيب، صائد السمك في دجلة... أو بائع «الشلغم» في حارات بغداد. كان البيت السعيد في تلك الأيام يستمع الى ألحان بيتهوفن وشوبان!

هنا عاش جواد أيام طفولته وشطراً من صباه الأول. وفي تلك الفترة اولع بفن النحت حينما كان يصنع من الطين لعباً صغيرة يحاكي بها لعب أُمّه التي كانت تتسم بالسذاجة... او حينما كان ينظر بذهول ورعب الى التماثيل الآشورية الشاخصة في المتحف العراقي، فترتسم في ذهنه اشباحها المخيفة الهائلة.

التفتح

حينما أتمّ جواد دراسته الثانوية أُرسل في بعثة لدراسة فن النحت في باريس فالتحق بمعهد الفنون الجميلة العليا الـ (بوزار) حيث تتلمذ على يد الفنان الكلاسيكي البروفيسور گارمونت وهناك تفتحت مواهبه الفنيّة وطفق ينهل من معين الفن في تلك المدينة ما شاءت طبيعته الخصيبة ان ينهل، ثم رجع الى بغداد، ليشد الرحال مرة أخرى الى ايطاليا. وفي روما تتلمذ على يد الاستاذ زونيلي. وبقي هناك حتى نشوب الحرب العالمية الثانية حيث عاد الى وطنه ودخان الحرب القائمة ما زال يغشي سماء أوروبا ويمزق مجدها الحضاري شر ممزق.

حتى اذا ما انجابت السحب الثقيلة عن تلك الآفاق، ولملمت الشعوب



المنكودة ضحاياها من ارض المعركة، وبرزت من خلال الركام رؤوس العمارات الجديدة، وهي تتطلع بأمل كسير الى المستقبل المجهول الذي يختفي وراء هبوات الزمن تهيأت للفنان فرصة ثالثة للسفر الى: «اوروبا ما بعد الحرب». . وفي كلية (سليد) بلندن تلقى آخر دروسه الفنيّة حيث عاد بعد ذلك الى بغداد ليدرّس فن النحت بمعهد الفنون الجميلة ـ رئيساً لهذا الفرع ـ حتى نهاية حياته.

في هذه السطور القليلة التي حملت تاريخ حياة الفنان الحافلة كما تحملها أية ترجمة يقرؤها التلاميذ في كتبهم المدرسية، تمتد سلسلة الأيام الغنيّة بالتجارب، المفعمة بالعواطف الجياشة، الملأى بالأخيلة العجيبة، أيام جواد وهو يعكف على صياغة الحجر واستنطاقه، وليالي جواد، وهو ينسج على مهل، خيوط ملاحمه التي كان يؤلّف اجزاءها الصراعية عضوا عضواً، حتى تجمعت في أخريات ايامه جسداً اسطورياً هائلاً يحمل بين جنبيه الماضي والحاضر والمستقبل. وانتصب العملاق الكبير في قلب بغداد، ليقرأ الناس في عينيه الوادعتين الغاضبتين في آن واحد! تاريخ اجيال ماضية واجيال اخرى آتية[1]:

العجلة والزمن

كانت عجلة الزمن تدرج على أرض سومر وآشور حينما لم يكن هناك من يحمل الريشة ولا الأزميل. . وعندما انطوت الظلال المقيتة التي تركها الاستعمار العثماني على ارض الحضارات الزاهرة في بلاد الرافدين، ومضت سنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى الى وادي النسيان، طرقت المدنية الحديثة ابواباً مغلقة تماماً أو مفتوحة على النصف. وهكذا أُتيح للفنّانين الشبان أكرم شكري وفائق حسن وجواد سليم وحافظ الدروبي وعطا صبري، ان يسافروا الى الغرب ليدرسوا الفن في مراسم لندن وباريس وروما. ومن هنا بدأت نهضة الفن الحديث في العراق. . ومن هنا ايضاً يقتضي للدارس ان يتتبع بأمانة، الخط المتألق الذي تركه جواد سليم الفنان والمعلم والمفكر في مجرى الحركة الفنيّة في العراق. فلقد ظل جواد يعمل سنين طويلة كما يعمل زملاؤه مقتفياً اثر اساتذته القدامى في ملء الفراغ، او تغطية بعدين من «كانفاس» مشدود. غير انه سرعان ما تنبه بعد احتكاكه ـ لأول مرة ـ بحركة الفنّانين البولنديين الذين حملتهم الى العراق موجة هائلة من موجات الحرب العالمية

---

(1) اشارة الى نصب 14 تموز البرونزي الذي أتمّ الفنّان وضعه بفلورنسا من ايطاليا، واقيم على افريز واسع في الباب الشرقي من بغداد ولم يمهله الزمن حتى يراه بشكله النهائي، اذ وافاه الأجل المحتوم وهو ينصب القطعات الأولى منه عام 1961.



الثانية، الى انه ما زال يعمل وزملاؤه بأسلوبية القرن التاسع عشر، وانهم ما زالوا انطباعيين في أحدث أساليبهم او اكاديميين اتباعيين في أقدم تلك الأساليب! وهكذا عمد منذ ذلك الحين، الى التفكير في تغيير اسلوبه واستنباط اسلوب آخر مستحدث مبني على أُسس تلك الطفرة الهائلة التي مثلها اولئك الفنّانون النازحون، فبهروا الأبصار، واثاروا في النفوس اليقظة اكثر من سؤال.

وهكذا طفق الفن العراقي يبحث عن حل لهذه المشكلة التي بدأت تواجهه، وبقلق واضح، أخذ يتلمس طريقه في غابة متشابكة الفروع، وبدأ جواد يبحث هو الآخر بشكل اكثر ايجابية عن الأرض العراقية التي يضع عليها عمارته الفنيّة. وتبلورت الاتجاهات الفنيّة شيئاً فشيئاً حتى تجسدت على شكل (جماعات)، كان جواد يقود واحدة منها:

وعملت «جماعة بغداد للفن الحديث» منذ يوم ولادتها في عام 1950 على ان تكون «واسطة لتحمل مسؤولية خلق أسلوب حديث منتزع من غاية التطور العالمي في الأسلوب، ومتقمصاً الطابع المحلي في الوقت نفسه».

كان جواد في هذه المرحلة من تاريخ الفن العراقي يمثل ذروة التفتح الفنّي في الشرق العربي، ذلك لأنه استطاع ان يصل بفنه الى مستوى المشكلات العصرية دون ان يضحّي بالروح الشرقية اجمالاً والروح العراقية على وجه التخصيص. فهو في صوره (البغدادية) يضع «البعد الزمني» موضع المناقشة، لأنه يجمع فيها روح عصرين: بغداد القديمة التي بدأت تذوب، بشناشيلها وقبابها وأقواسها وألوانها الزرقاء والخضراء والفيروزية.. الأهلة الشاحبة والأقواس العربية، وشناشيل ما بعد الفترة المظلمة، حيث يخيل للمرء أن أرواحاً أنسية تعمرها من خدور الحريم، حتى ردهات الاستقبال العصرية.

وهكذا يعود بنا فن جواد الى اسلوب الرسم البغدادي القديم ليذكرنا بأن الخط الرهيف، واللون السمح البسيط الشفيف، والأقواس المعقودة بأناقة معمارية خارقة، والتي تؤلف بشكل لا يبارى روح الفن البغدادي الذي انقطع عنا منذ عهد الفنان العراقي الشهير يحيى بن محمود الواسطي، هي التراث الجميل الذي يستطيع الفن العراقي ان يستمد منه مقوماته، وان يبني عليه قواعد تشكيلاته الحديثة، وهو اذ يفعل ذلك، فإنّما ليعيد الى الأذهان ما حققه الفنان العراقي القديم في حقل الرؤية البلاستيكية، دون التضحية بالرمز الحديث او المشكلة المعاصرة.

يتراءى لنا كل هذا من مقال كتبه الفنان عام 1952 حول معرض الفن العراقي الذي أُقيم في بغداد بمناسبة مهرجان ابن سينا:



«من الصعب ان نقول ان في العراق اليوم مدرسة خاصة للرسم والنحت، وهذه الصعوبة يصطدم بها الناقد لدراسة المدرسة الفنيّة في أي بلد آخر. والفن اليوم أصبح عالمياً يجمع الماضي بالحاضر. وعالمية الفن هي تذوقه أكثر ما يمكن تذوقه من الفنون العالمية لدى الشعوب المختلفة، كالسينما اليوم، اذ أصبح الشرقي مثلاً يهضم الأفلام الأمريكية ويستسيغها، ويحاول التوصل الى الأُسس التي ترتكز عليها الروح البشرية بصورة عامة لإيجاد التبادل الفنّي بين الفنان والمشاهد بأقصى حدوده.

ويبقى الطابع المحلي وهو متوفر في أكثر اعمال الفنّانين ومفقود لدى الآخرين، والتوصل اليه ليس بالأمر الهين. ولا أقصد بالطابع المحلي رسم اعرابي او مئذنة عراقية مثلاً، بل هو المميزات الخاصة التي تثيرها في الفنان فتكسو روح أعماله».

في عام 1956 كتب «الن نيم» في مجلة «ستوديو» الانكليزية مقالاً عن الفن العراقي جاء فيه:

«... هناك مجموعة اخرى من الفنّانين يساهم عملهم بصورة مباشرة اكثر في تطوير نهج قومي مستقل، وبين هؤلاء.. جواد سليم النّحات والرسّام، وهو أشهرهم خارج العراق.

.. وهو كمصوِّر وكرسّام تخطيطي قد تعلم الكثير من بيكاسو وبراك. ان الفطنة والخيال اللذين تتميز بها رؤياه للمشهد العراقي ـ للسيدات المبرقعات ذوات العيون النجلاء، والانحناءات المذهلة، والخصور الدقيقة النحيلة، وضيوف الحفل المنهمكون في لذائذ الالتهام والابتلاع حتى انآدت رؤوسهم عن اكتافهم ـ ان هذين الشيئين: الفطنة والخيال، يظهران في أمتع مظاهرهما في مجموعة من الرسوم التي وضعها جواد لترجمات دزموند ستيورت عن الشعر العربي الحديث التي نشرت في مجلة «نيو وورلد رايتنك» عام 1954.

الكاتب الألماني (أرنولد هوتنكر) كتب في مجلة (فكر وفن):

«لقد قضى جواد فجأة وعلى شكل كارثة، وان ما خلفه بُدد بين بغداد وأوروبا والولايات المتحدة. والتمثال الوحيد العظيم الذي نحته للثورة في بغداد لا يكفي، بكل ما فيه من روعة، لأن يُظهر لنا مدىٰ ألوانه، ومهاراته ودفئه ونفاذه، وانسجامه المتزن. إننا في حاجة لرسومه المائية، والزيتية، ولنحته الخشبي. إن نتاجه ينبغي أن يُجمع، مرة على الأقل، ينبغي ان يُعرض، يُسجل في سجل خاص، وأن يُنسخ، لأن جواد سليم كان اكثر من فنان موهوب. كان أحد القلّة الذين يحكمون بكلا



العالمين: الحديث والشرقي. لقد استطاع أن يجمع بينهما، وأن يحياهما متّحدين، وان يخلق منهما معاً نتاجه الخاص الذي يمثل عالماً جديداً للشرق هو عالم الشرق.»

النموذج

في عام 1953 أُقيمت مسابقة عالمية لوضع تمثال (للسجين السياسي المجهول). ولقد كفل هذه المسابقة «معهد الفنون المعاصرة» في لندن، وعرضت الأعمال النحتية الفائزة في الـ Tate Gallery واشتركت في هذه المسابقة (55) دولة من ست قارات، حيث بلغ عدد النحّاتين الذين اشتركوا فيها (3500) نحّات كان فيهم نحّاتون من الأقطار العربية: العراق والأردن وسوريا ومصر، وقد فاز بإحدى الجوائز جواد سليم.

هذه الظاهرة تُشير الى ان الفنان بدأ بالانتقال من مرحلة الاختبار والتشكك الى ميدان اصبح فيه الفن لغة عالمية لا ترتبط بوطن. ومنذ يومئذ وجدنا ان فن جواد أخذ يكتسب صفات تعبيرية جديدة فيها شمول تلك اللغة واتساعها، مع احتفاظه بالروح والطاقة اللتين اطلقتاهما من مكامنهما. وهذا ما يلمسه الدارس لنصب الحرية، الأثر النحتي الكبير الذي وضعه الفنان في أخريات ايام حياته، وغنى فيه بنغم مأسوي رهيب وحبيب معاً، قصة الانسان وكفاحه منذ بدء الحياة على السهوب العراقية حتى ثورة 14 تموز المجيدة.

. . . حينما ارتحل جواد الفنان الى ارض الصمت، كانت أنامله الشاعرية تعزف مقاطع الملحمة الجبارة لتاريخ العراق، ولم يكن هناك من يعلم ان اليد التي صاغت كل هذا الاعجاز ستقف عن الحراك . . والى الأبد.

ولكن الذي حدث ان جواداً الكبير بفنّه، الكبير بعقله، قد ودّع العالم الذي أحبّه، والحياة التي عشقها وغناها بصمت وهدوء، ثم ترك وراءه فراغاً هائلاً سينسحب مع السنين، وستتسع هوته كلما تقادم الزمن وشعرنا ان جواداً الفنان ليس معنا.

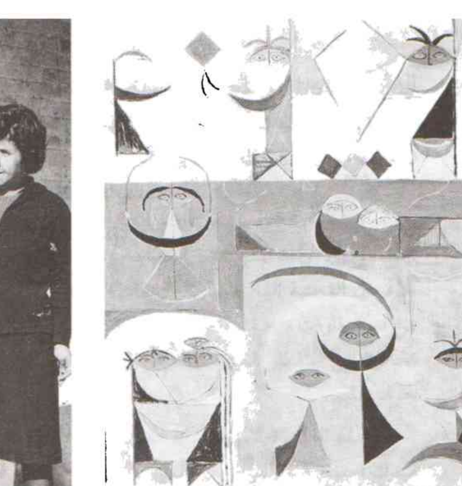
ولعلنا، ونحن نضع هذه المقاطع الميتة من مرثية باهتة اللون، لأعجز من ان نبكي الفنان في عالمه الصامت ذاك الذي ودّعنا وارتحل اليه، ذلك لأن الفجيعة لم تكن واحدة، كما لم يكن الفقد، فقد انسان ممن تجيء بهم الحياة وتروح دون ان يرموا حجراً واحداً في البحيرة الساكنة! ولا ان يحركوا وتراً، او يستثيروا لوناً او يحدثوا صوتاً في هذا العالم، بل كان جواد كل هذه الأعمال الرائعة مجتمعة.

كان جواد نحّاتاً من طراز فريد. وكان رسّاماً فذاً ايضاً. وهذا قول ليس



بالجديد في هذا الرجل. ولكن الذي أحسسنا بفقده حتى الأعماق، كان شيئاً مؤسياً غير هذا.. انه النفس الرائعة التي انطوى فيها العالم الأصغر بأحاسيسه الانسانية الرفيعة، ومدّه العبقري المذهل، وبساطته التي تحكي براءة الأطفال.. وهذا هو حقاً ما نذكره بحسرة وغم كلما طافت صورة جواد بيننا.





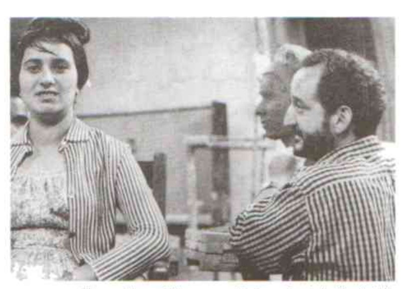
(أطفال يلعبون) - ١٩٥٧



تمثال الأمومة بين شقيقة الفنان الراحل نزيهة سليم وزوجته لورنا أمام باب فرع الرسم والنحت بمعهد الفنون الجميلة عام ١٩٦٢



الأبتسامة الأخيرة للفنان الراحل أثناء عمله في نصب الحرية (قبل اربعة أيام من رحيله عام ١٩٦١)



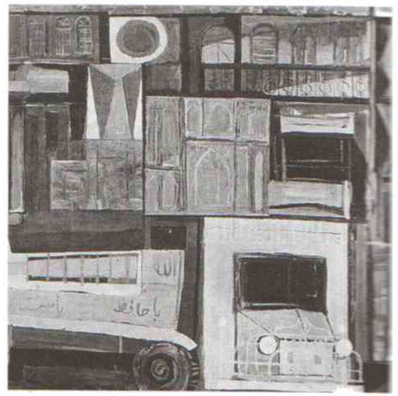
الفنان الراحل في مشغله بمعهد الفنون الجميلة وهو يضع اللمسات الأخيرة لرأس موديله الجميل - ١٩٥٤



مقطع من ملحمته الكبيرة
(نصب الحرية) - ١٩٥٩



مقطع من ملحمته الكبيرة
(نصب الحرية) - ١٩٥٩



(بغداديات ولوري) - ١٩٥٧



(المهرجان) - اعلان مسرحي ١٩٥٤

اللحظات الأخيـرة لرحـيل
الفنان الكبير جواد سليم





جثمان الفقيد الكبير في فناء معهد الفنون الجميلة - الوداع الأخير لاساتذة وطلبة المعهد



قراءة متأخرة لصورة (البطل)
في ملحمة الشهيد



ذلك الموكب التاريخي المهيب، في مشهد عظيم من الخيول والفرسان والدروع والهياكل، والأسنة والشفار والسيوف والحتوف، كان يأتي الينا من أعماق الزمان وكأنه يزحف الى قبة هذا العصر، من وراء الغيوب، والهبوات وحريق الرمضاء. ثم يستقر على مهاد اللوحات، فلا يتحرك، ولا ظلاله تتسطح على الرمال وتنوس!، ذلك لأنه ما بات يحمل إلاّ ثقل المأساة.

ما وراء هذه الأجساد إلاّ أقدارها وأيام عذابها، وقد تغرب عنها شمس النهار أو تغطيها برود الليالي، ولكنها لا تستطيع ان تمسح عنها قصائد الحزن ولا إمارات الصبر والاحتساب.

هنا لا يتوقع المرء أن يعثر على الفن والموت معاً إلاّ وهما ملفوفان ببيرق الشهادة. ولهذا فقد آثر الفنان كاظم حيدر أن يؤكُد على عنصر القوة التي تملكها الأسطورة، فوضع لكل موكب عنواناً مقروءاً بقيمته الرمزية وليس بقيمته التشكيلية وحدها، وهكذا بات على مؤرّخ الفن أن يسجل في دفتر مذكراته هذه العناوين:

- باق كالأفلاك تدور.
- يا قوم.. هنا صوت ينادي قريتي.
- إنّه ذكرى اللقاء.
- إنّه الهيكل يعلو من جديد.
- إنّه يَفنىٰ ويفنىٰ ليعود...

ولكن، أو يمكن لقلب بشري أن يدرك عنف الموقف، إذا كان ما ينتظره في نهاية الطريق، غابة من السيوف؟.. وان ما ستجترحه تلك الشفار المسنونة من أفعال غادرة، سيزود التاريخ برمز من رواميز الخلود.

لقد حقّق الفنان حلمه القديم، حين وجد أن الدخول اليه، هو ذات السبيل



الذي سلكه في عام (1957) حينما أنجز لوحته المعروفة: (حَدْث الأجيال عمّا جرىٰ) تلك اللوحة التي تميّزت يومذاك، بجرأتها الأسلوبية وتفرُّد موضوعها الميثولوجي، كما أشارت الى وعي الفنان المبكر بالقيم التراثية، واعتبارها منهلاً ثراً من مناهل الالهام في الفن.

غير ان محاولة الفنان التي اعتمدت البحث عن حلول بلاستيكية لقضية امتزجت فيها الأحداث التاريخية العنيفة بالمشاهد والصُور الأسطورية، قد اتخذت منحىً جديداً من خلال التأكيد على فكرة: الانسان البطل الحي ابداً. وبها استطاع الفنان ان يعمق الإحساس بالرمز الذي ينبثق من الوحدة العامة للأحداث، حين منحه عنواناً لا نهائياً، وجعل منه (هيكلاً يفنىٰ ويفنىٰ ليعود)، وبذلك، تصبح فكرة (البطل) هي الصفة النبيلة التي يطمح لنوالها الانسان، بدءاً بگلگامش الذي تحدّىٰ الموت بطلب الخلود، مروراً بـ (پرومثيوس) الذي تحدّىٰ الآلهة وسرق منها النار الأبدية، وانتهاء بالبطل العراقي الذي اجترح المعجزات في اقتحام الأهوال، قياساً بكل معارك التاريخ.

ولعل مبعث اهتمامنا ببحث هذا الجانب الدرامي الحي من فن كاظم حيدر، يرجع الى أن حدس الفنان، كان تنبؤياً، وان نظرته الى المستقبل كانت نظرة تأمل واستقراء للأحداث الآتية.

لقد سجل ذلك المعرض الذي حمل عنوان: (ملحمة الشهيد) انعطافاً تاريخياً واضحاً في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، حينما اتخذ الموضوع الواحد كُلاً موضوعياً متكاملاً لم يسبق لفنان عراقي أن اتخذه من قبل.

إنّه دراسة شاملة لسلسلة اللوحات التي شكلت وحدات هذه الملحمة، تقودنا الى الاحاطة بما في ذلك العالم من نقائض. فالخيول المُنهكة، تقابلها في الجانب الآخر، خيول مُستفزة مستنفرة. وضخامة السيوف التي شكلت باحتزامها ظرفاً تاريخياً متأزماً، حققت انتصاراً زائفاً سرعان ما تحول الى فضيحة تاريخية اتسمت بعار (الجرائم النكراء). وبقي في النهاية، ذلك السيف الوحيد الذي مُنح من الشجاعة، بقدر ما جرِّد تلك السيوف الغادرة من كل صفة للنبل العسكري.

ووفقاً لقوانين التأليف التشكيلي لدى الفنان، تهيىء المساحات المسطحة سياحة بصرية للمشاهد، فيما هي تفرض وجودها على الحس البصري بشكل مؤثر، وتشكل وسطاً جيداً للمضامين والرموز، دون أن تكون هناك حكاية تاريخية ما تُطل علينا من خلال العلاقات الشكلية المعروفة، ذلك لأن القصة ستكون محسومة لغرض تشكيلي محض، وهو لذلك، يعتمد في الغالب، على تأكيد كامل قدرته

الايحائية على الاثارة، وتحريك الذهن لتحليل الرموز.

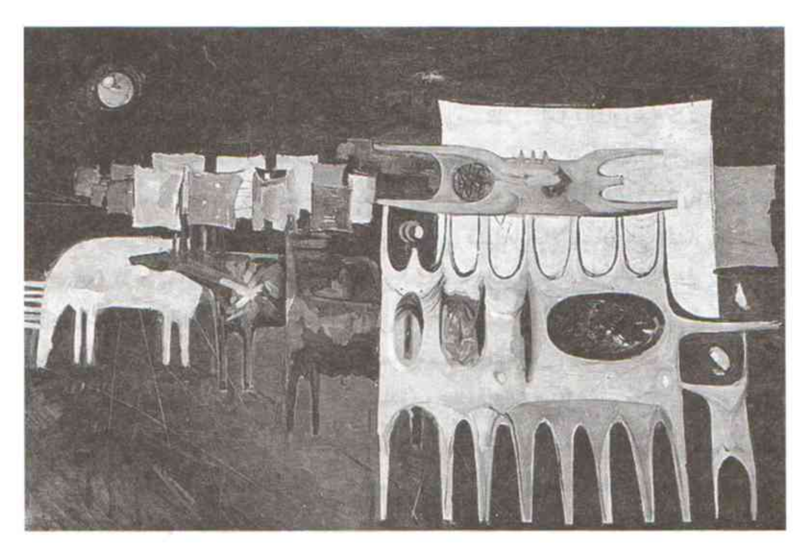
إن (الانسان) في هذه الملحمة، أبدي ومستمر. أمّا (التاريخ) فهو ليس إلاّ وسيلة لتأكيد هذا البقاء، لذلك نجد بأن الانسان يملك بناءً جسدياً راسخاً يُشغل معظم فضاء اللوحة، وهو يواجهنا بعزمٍ كما لو كان مخلوقاً اسطورياً يطل بهدوء مطلق على مواكب العصور، ولا عجَب في ذلك، فالانسان هو التاريخ بكل تفاصيله، لأنّه يملك قدرته الخارقة على الكشف والبوح والفعل القادر على تحريك الأحداث، كما انه في الوقت نفسه يظل شاهداً عليها، بكل ما فيها من قيم نبيلة، وسقوط أخلاقي فاجع، وهو بذلك، إنّما يعمم الحالة على البشر جميعاً، ليبرز من خلال تعقيداتها وتناقضاتها، معنى (الشهادة) وعظمة (الشهيد).

إن اسلوب الفنان في معالجة مضامين لوحاته، يتجه في أغلب الأحيان الى الايحاء الأسطوري من خلال ملامح المخلوقات التي يرسمها، فهو يعامل الخيول مثلاً بشكل يضفي عليها بعض الصفات البشرية، فالبعض منها يحمل وجوهاً انسانية، وكأنّها تمارس الاحساس والانفعال ضمن اجواء الملحمة، ولعل مرد هذه المعالجة يعود الى تأثُّره المبكر بالصُور الدينية الشعبية التي كان يمارس رسمها او نقلها من صُور أخرى أصلية بتكليف من أصحاب بعض المطابع التجارية الصغيرة في مطلع حياته الفنيّة (كما رواه لي في إحدى جلساتنا الخاصة أيّام الدراسة في معهد الفنون الجميلة 1954 ـ 1959) وهكذا تجتمع كل هذه العناصر الشكلية لتبدع مخلوقاً تتوحد فيه النقائض، وتجتمع في تكوينه صفات الأنس والحيوان في ذات الوقت، وهي الصفات التي تؤلف الجانب المهم من خصائص الفنون الشعبية.

1986/12/25





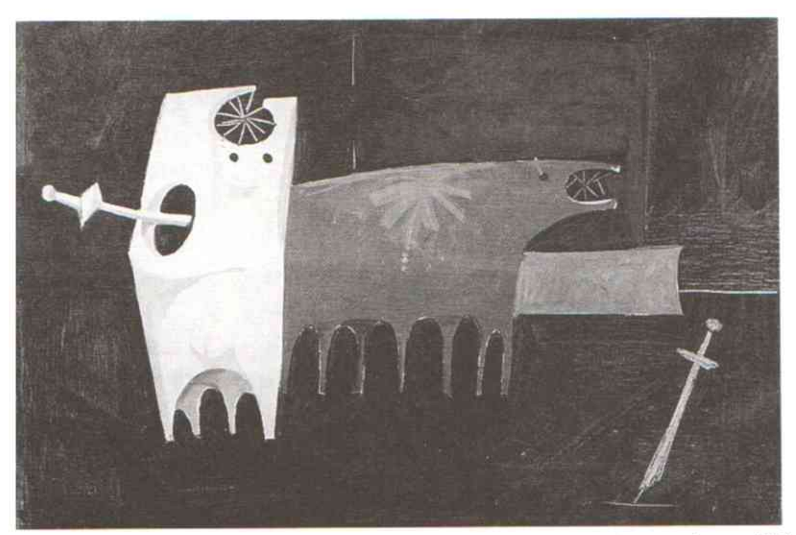


كاظم حيدر - من مشاهد الملحمة - ١٩٦٥

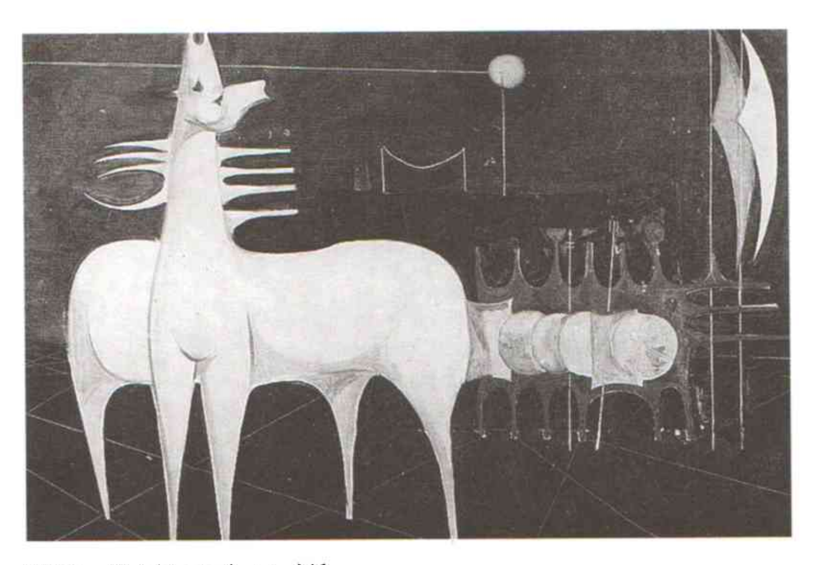


كاظم حيدر - من مشاهد الملحمة - ١٩٦٥





كاظم حيدر / من مشاهد الملحمة - ١٩٦٥



كاظم حيدر / من مشاهد الملحمة ١٩٦٥



في معرض الفنّان خالد القصاب

شعريات المكان

اذا كان لنا ان نتناول بمثل هذه اللمسات اللحظية معرض الفنّان (خالد القصاب) - فذلك يعني بأننا انما نجري في تيار الزمن من مبتدى حركة التشكيل في العراق ونعود اليه في حاضرها أمثولة جديدة قديمة تحمل استذكارات عذبة من تاريخ الرسم الخمسيني لـ(جماعة الرواد) .

ما الذي يعنينا من هذا التاريخ الذي عايشه البعض منّا وقرأ أو سمع عنه الآخرون بما يكفي من اشارات وبما لا يكفي من دراسات مستفيضة او معالجات؟

ففي هذا المعرض الذي يمثل مجهودات فنّان عاشق لفنّه، ظل وفياً لغنائيته الاسلوبية اكثر من اربعين عاماً فلم يخرج من شباك سحرها، رغم كل التحولات التي طرأت على الفن الحديث ، اشارة الى قناعة كاملة بأنه راضٍ تماماً بما صنع ، حيث يضع حب الطبيعة فوق كل اعتبار وان تكون مضامين عمله الفنّي هي خلاصة شغفه بالأرض والأجواء والأنوار والمياه . .

هو ذا عبير الماضي اذن وهو في ذات الوقت عبير هذه الأيام الذي ما زال يتضوع خلف جدران همومنا اليومية دون ان تستافه انوفنا، ولا تتلقاه أي واحدة من حواسنا من طول ما بعد عن أعمالنا وغاب .

يذكرنا هذا المعرض بالزمن الذي تشكلت فيه اول المحاولات والمشاريع الفنيّة الصغيرة في حقل التشكيل العراقي وقد تكشفنا حيرتنا ونحن نستعيد تاريخ تلك الأيام فنجد ان هذه الحركة حينما بدأت تجاربها الأولى من خلال السنن المدرسية في مطالع الأربعينات، كانت الحركة التشكيلية في مصر، تستقبل أول معارضها السريالية عام ١٩٤٠ وقبل هذا بعام واحد، تأسس فرع الرسم بمعهد الفنون الجميلة



في بغداد، فيما نحن نعرف، بأن جماعة (الفن والحرية) قد تأسست في القاهرة في العام نفسه، وهي جماعة ارتبطت بحبل سري مع تيارات الفن الحديث وبالذات مع الحركة السريالية العالمية.

غير ان الفن سرعان ما يكتشف طرائقه الخاصة للتوازن مع نقلات العصر وتحولاته وهذا ما حصل في عام ١٩٥٠ حين ساد الاعتقاد بين عدد من الفنّانين الشباب بأن تكوين (جماعة) يعني ايجاد حلقة وصل تربط الفن بالمعرفة، كما تخرج في الوقت نفسه بصيغة جديدة تلتمس فيها قوة الفعل الجماعي المشيد على قاعدة العمل المشترك والمستجيب لنقد الذات وهذا هو ما جرت عليه (جماعة الرواد) وما أخذت به على نفسها طيلة ثلاثين عاماً من تاريخها الفنّي..

لقد عثرت هذه الجماعة على منظورها الخاص، ليس من خلال الفلسفة، بل من خلال المحاولات التشكيلية المتّسمة بطابع (التجريب) وهكذا فقد ارتمت منذ البداية في احضان الطبيعة وهي لا تدري (عكس ما حصل من تواصل في عالم الأدب) بأن ما كان يجري في مصر من تحولات عميقة في الفن ومن خوض جريء في تيارات الحداثة قد صاحبته ضجة فلسفية وفكرية ونشرية واسعة وكبيرة كما وثقت عراه في الجانب الآخر، تواصلات شخصية مباشرة بين الفنّانين المصريين الشباب وبين اعلام تلك الحركات الفنيّة الثورية الجديدة التي زلزلت ارض الفن في أوروبا وخاصة في فرنسا حيث احتضنت بواكيرها ورعتها حتى النهاية..

بعد هذه الانعطافة التاريخية الخاطفة، نعود الى الفنّان فنجد بأن أعماله قد اكتسبت شيئاً من خصوصية الارتباط الفنّي بتاريخ تلك الجماعة وما نعثر عليه في أعماله من ملامح ذات جذور مدرسية ـ انطباعية (استغراقاً في المشهد الطبيعي) لا يبعده كثيراً من احتفاليات الجماعة ايام كانت بساتين وحقول الضواحي البغدادية مسرحاً لنشاطاتها الدائبة لذا فقد استمر خالد يعمل دون رفض للاقتناع بذلك القانون الذي يعتبر سرير الطبيعة هو هبة الله للفنّان وهو يدري ـ بما يملكه من ثقافة فنيّة عالية ـ ان ما يفعله الآخرون حينما بدأوا بتحطيم الأشكال والبحث عن ابعاد جديدة من خلال تركيبات وتبسيطات واستبطانات مبتدعة، انما يحمل في طيّاته مخاطر واحتمالات لا يجد انه مدعو للخوض فيها، ما دامت الحركة تأتي ذاتها يومياً بالجديد المضاف الى القديم او الابداعي الذي يقصي مألوفاً في الساحة الفنيّة..



ان امانة التقييم التاريخي تفرض علينا ان نضع هذه الاشارات للاستدلال بها في طريق البحث عما هو جديد حقاً وما هو تكرار لا يحمل جديداً البتة، ونحن لا ننسى ان نتساءل:

هل استطاع الفنان أن يربطها مع وحدة الادراك المتميز لرؤيته الفنيّة..

ان العملية الفنيّة في هذه الحالة هي نوع من العمل المشترك بين الطبيعة والفنّان حيث تسمح قدراتها المتتالية ببروز عامل آخر يعزّز الاعتقاد بأنها تمتلك قوة مضافة هي الخاصيات الحسيّة لجماليات المكان..

بالطبع، ليس لهذه اللوحات التي تابعت بشغف، اقتناص اللحظات الجميلة في الطبيعة إلاّ ان تعيش داخل ذاتها الخاصة، لأنها وهبت المظهر مضموناً لا يستطيع ان يمتلكه في كل حال بينما لا يكتفي الرسم في الطبيعة بالعودة الى (الواقعي) او التلميح له، لأنه يندرج فيه وهذا ما يجعل من الفن بالنسبة للمشهد قدرة (مكاملة) وليس تكراراً لما وقع عليه النظر لأننا نعرف بأن الألوان من خلال الهواء المضيء او الماء الشفيف تصبح مرئية وهكذا فلن يغيب عن بالنا، بأن حواسنا ستكون قادرة على المشاركة في فعل ذلك الوسط الذي يستمر بالتالي في فصل الحواس ثم يبرز المرئي بحصر المعنى في داخل الروح، وهذا ما حاول الفنّان خالد ان يفعله في لوحاته حينما اراد ان يذكرنا بأن الشموس والأقمار والأزاهير والانهار وتداخلات الألوان لم تزل بعد كما خلقها الله خارج وصيد أبوابنا!.

فهل استطاع الفنّان خالد انباءنا عن طريق ملوناته الجميلة كيف تهتز الروح أمام الطبيعة وهل استطاعت تلك الأعمال ان تنقلنا بالايماء او الاشارة الخفية الى المعنى المطلق لهذه الطبيعة؟..

لعل الجواب عن ذلك سيكون غير دقيق تماماً ولكننا نقول بأن الفنان استطاع ان يقول لنا ببساطة ان عالمه الأثير هذا هو جنة سحرية هيأت للمشاهدة الشعرية لذا فقد حمل الريشة اكبر قدر من طاقة اللون، واكد على النور الوهاج في حال، والظل البنفسجي العميق في حال اخر، ناثراً ما بين الألوان: نقاط الفضة الخالصة ولمعات الصدف المشع، وقطرات الذهب السائل غير ناسٍ ما يحمله الطين العراقي من لون مقتول ترفعه الى قمة الرؤية يقظة الخضرة الماثلة وتطامن البيوت وهيبة الجبال والوديان والنخيل والأنهار حتى لكأنها تستعيد في اذهاننا ما بين قوانين الطبيعة

الصورية وبين التنوع اللامحدود للظواهر من علاقات حيث تتركز امكانية فهم الطبيعة من خلال هذه التجربة التي ظل الفنّان ساعياً لأن يجعلها خارج حدود التمثلات ودون مستوى الحلم في الوقت نفسه.

1990 _ 5 _ 21





الفن الفطري في العراق..

منعم فرات رائداً



إنارة . .

يبرز الفن الفطري في إطاره التاريخي، كما لو كان واحداً من مكتشفات هذا العصر، وجانباً من جوانب الثقافة الانسانية المتعلقة بالقرن الراهن.

أمّا من ناحية التقييم التاريخي لهذا الفن، فيجدر بنا أن نلاحظ بأن اطلاعنا على هذا اللون من النشاط الانساني ـ بطريق استرجاع الماضي ـ كان أمراً على جانب كبير من الأهمية، لأن تلك العروض الهائلة من الأعمال الفنيّة التي انجزها الفنّانون الفطريون في أنحاء العالم، لم تخضع قبل هذا العصر، لأي استقراء علمي من جانب الباحثين، كما لم تحضَ باهتمام نقّاد الفن، وما تمّ التوصل اليه حتى الآن، كان يجري من خلال نظرة علمية لوجود حاضر منظور، وليس لوجود ماضٍ طوته العصور.

إن نظرة شاملة في التاريخ الحديث لهذا الفن، تمنحنا فرصة تعيين موقعه المتميز بين سائرْ فنون التعبير الانساني ـ ولعل أشد ما يكون الخطأ تأثيراً في محو الحدود القائمة بين فن وآخر، ألاّ يُعزل هذا الفن عن مثيليه: «الشعبي والبدائي» . . . فكلاهما ينهل مادته ويتلقى رؤيته من الينابيع الصافية للفطرة الانسانية، بعيداً عن مناهل الثقافات التقليدية التي رافقت حضارات الانسان، واستضاءت بجدلياته العقلية.

وقبل أن نبدأ رحلتنا في هذا العالم المثير، لا بدَّ لنا ان نعرف حدوده بوضوح تام: أية ممالك فنيّة تجاوره، وتختلط ـ في أحيان كثيرة ـ حدودها بحدوده؟ . . أفهل يمكن أن يكون «الفن الشعبي» هو النظير المنطقي «للفن الفطري»؟ . .

أوَ يمكن أن يحدث التماس، وتذوب الحدود الفاصلة بين الفنون الفطرية وفنون التراث الشعبي؟ . .



وما هي حدود مملكة «الفن البدائي» اذن؟..

أفي الضفة الثانية من نهر الحياة الانسانية موضع محدد لعالم فن آخر؟..

فيما يحمله الأستقراء العلمي من نتائج، تُصبح: «الفنون الرفيعة» او «فنون المتاحف» هي البديل لرؤيا الفنان في عالم ما بعد الأسطورة. ولذلك، فالفن البدائي يُصبح بهذا الاعتبار ـ الواناً نقية، وملامس خشنة، وجهامة شكلية ـ بحدود رؤياه وتخيلاته وتعابيره ورموزه ومقاييسه الجمالية هو:

فن الانسان الأول الذي ما زالت بقايا تجمعاته القبلية موجودة حتى الآن في بعض الأصقاع النائية من قارات: افريقيا، وأمريكا الجنوبية واستراليا.

في الجانب الآخر من حضارات المدن الكبرى، يعيش فن الحضارات الريفية، والأوساط الشعبية في المدن، وهو الفن الذي أطلق عليه علماء الفولكلور: «فن التراث الشعبي»، وهو فن تطبيقي متوارث تحكمه علاقات بيئية معينة تختلف باختلاف مواقع تلك التجمعات من جغرافية الكرة الأرضية، وتشده الى الحياة اليومية، روابط الأثر الفنّي بالوظيفة، حيث تتوافر الشروط الجمالية بمستويات تتراوح بين الابداع والتقليد المتوارث في: التزيين والصياغة والاخراج الفنّي.

ثالث هذه الفنون هو: «الفن الفطري» أو فن الينابيع الصافية، حيث تولد الرغبة، في تمثيل العالم أو خلق الخيالي البديل، انسياباً خارج تيارات الفنون التأليفية جميعاً، حيث يصل بإيقاعه الخفي بين خيال الفنّان وتأملاته الحلمية، كما لو كانت صورة عكسية أخرى «لإنسان عصر هُدرت انسانيته بالإنعزال عن الطبيعة، نتيجة لنزعتها العقلية الصارمة التي اتجهت الى تحطيم أسرار الجمال في الطبيعة ذاتها».

نظرة خاطفة في التاريخ القصير للفن الفطري في العراق، تمنحنا فرصة التأمل في أعمال اولئك الفنّانين المغامرين الذين حققوا رؤيتهم الحلمية للعالم، واستطاعوا ان يقيموا من تلك الأعمال فنّاً خالص النقاء، يتحرك ـ وفق نواميس تعبيرية وتأليفية ـ في المجال الحيوي لفن العصر، ولكن بعيداً عن تأثيرات تياراته التقليدية والابتداعية معاً.

غير ان ثمة سؤال يلح في الذهن، كلما واجهنا تلك المخلوقات التي تستكين بجوارنا.. تُرىٰ لماذا «ينحت» الفنان الفطري العراقي ولا يرسم؟



لا جواب.. إلاّ أن تكون ذاكرته السلالية هي وحدها التي تستيقظ في دفق الحاضر وتجدده، وهكذا يُصبح النحات الفطري في التباس هذه الحالة موصولاً بالتاريخ:

اكدياً، سومرياً، بابلياً، أو آشورياً يكون!

إضاءة داخلية:

انظر بهدوء، وكي لا تبدد هذا السحر الذي ينتشر كالفرح حول هذه العذرية المختومة بختم الطبيعة الغُفل.. اكتف بالتأمُّل في هذا الشيء المختل النسب.. الصغير الكبير.. الخارج على المقاييس، الغائب والمباشر معاً، ثم انتقل معه الى عالم الرؤية الحرة. إنَّك بذلك سترىٰ كيف تكوِّن الأيدي لغة كاملة بكل أصواتها الخفية، وكيف تضيء العيون بنورها الداخلي، والشفاه تخاطب على البعد أناساً غير منظورين، ويغدو الابحار عبر هذه المخلوقات اليافعة غير مأمون لمن يركب مركب الناقدين، كما يغدو استذكار هذه العذريات أمر على غاية من الصعوبة، لأنها سرعان ما تغادر شبكية العين وتغوص بعيداً في الأعماق!

ثمَّة خيط غير منظور يصل ما بين هذا اللألاء الوئيد الانسياب، وبين الطفولة التي ودعناها وهجرنا معانيها الى مرافىء لا سبيل للرجوع منها الى نقطة المبتدىٰ إلاّ برؤية هذا الضرب من الفن.

إنّه لون من ألوان التعزية لمن يعاودهم الحنين الى تلك المرافىء الجميلة إبحاراً «بعين الخيال المظلمة!.. ففي بحر الوجود تلتقي كل الأشرعة، ومن يزعم بأنه قادر على فهم الفن بالمقاييس والمواصفات الجاهزة، فهو كمن يجازف بأن يجعل من النجمة حلية لإمرأة أثيرة!!

• • •

الجوهري في لحظات التأمُّل، إن في هذا الفن تكمن الأجوبة الصامتة لكل الأسئلة الصعبة التي كانت قد افلتت من النفس بفعل الحيرة أمام الوجود ذاته، وسيان أن تكون هذه الأجوبة في منطقه الضوء من أبصارنا الجسدية، أم في منطقة الظل من إبصارنا الداخلي، فهي على كل حال، قد انبثقت كالأثمار من أشجار غابة أرضعتها الأرض دفق حليبها الدافىء المغني لتهب الوجود ثماراً بلا امنان!

ثمة من يفسر هذا الاثمار العفوي كشرعة من شرع الطبيعة أوغلت في التاريخ البشري حتى كهوف «التاميرا» وبأن يقظات زمنية. تُلازم تاريخ الإنسان فتحدث فيه مثل هذا الجيشان المدوّم من الانفعال، ليتبعه من بعد، مخاض التعبير عن الرؤية بما



يوازيها من تشكيل موح بالوجود الضمني!.. وها هنا ـ في اعتقادي ـ تكمن قوة الفن الفطري، لأنها القوة الرحمية التي تكمن في تأليف فنّي مبرىء من عقدة العلم، ولذلك، فهي تغدو أمام موازين المفاهيم الفنيّة السائدة، أشبه ما تكون بأشجار سيزان: «لا يمكن أن تُتسلق، وكفاكهته، لا يمكن أن تؤكل!..» فهؤلاء الفنّانون الفطريون جميعاً يريدون ان يتحدثوا بلغتهم الخاصة، وحين يكون عليهم ألاّ يلثغوا بأصواتها ومخارج ألفاظها الصعبة أحياناً والمنسابة أحياناً أخرى، فإنهم يخضعونها لقوانين نُطق أشبه ما تكون بقوانين الطبيعة ذاتها، وهكذا تولد كأحجار الجبال التي تجرفها السيول الى أعماق الوديان، ثم تتكوكب تلقائياً وهي تتدحرج منحدرة من الأعالي لتستقر اخيراً في احضان تلك الوديان، وهكذا يكون بوسعنا ان ندرك ما تستطيع ان تكشف عنه دمية حجرية او مرمرية من معانٍ خبيئة إذا ما نظرنا اليها من خلال عينين دُرّبتا على النفاذ الى ما وراء الأشياء.. ويقيناً، أنّنا سنجد في هذه الحالة، بأنّ الفنان الفطري، إنّما كان يبحث عن لحظة الولادة ليجد فيها متنفساً أمام طاقة الخلق الكامنة في كيانه المتأزم.. وبهذا وحده يستطيع أن يُصبح حراً وعارياً كمولود جديد!.

وعلى هذا الأساس، فإننا نجد بأن كل النحوت الفطرية في العراق، تحمل امتنانها العميق للحياة، لأنها مشيئة حرة تنبع تلقائياً من رَحِمْ الأشياء، ولا تُفهم بوضوح إلاّ إذا وضع المرء نفسه في مكان الآخر، ونظر من مرقبه النفسي لكيما يدرك، ربّما حدسياً، تلك اللُقىٰ الطرية الآتية الينا من عالم غريب وهي تنظر الينا بهدوء وحزن وكأنّها تعاتبنا على ما فعلناه من هتك لحرمات أسرارها حين وضعناها في تلك الخزانات الزجاجية الأنيقة، وكان احرى بها أن تظل مرهونة الى جوار الصخور والغدران والأعشاب، ولا تبرح دائرة الشمس التي تمنحها قدرة الامتداد في الزمان الى ما لا نهاية!

منعم فرات يرتحل إلى أقاليم العالم:

في الثاني والعشرين من شباط عام 1966، بادر المتحف الوطني السلافي في جيكوسلوفاكيا، إلى اقامة أول مهرجان دولي للفن الفطري في أوروبا، فسجل بذلك نقطة البداية في المسيرة العالمية لهذا الفن الذي تدانت فيه أطراف دراسات العلماء والباحثين ومؤرخي الفن الى نهاية تمّ فيها الاعتراف الكامل به واعتباره: «فن النقّاء والفطرة والعفوية والخيال المثمر المدهش».

ولقد ساهم في ذلك المهرجان، الفنّان الفطري العراقي المغترب:

«شريف الشروفي» دون أن تدري المؤسسات الثقافة والفنيّة في العراق آنذاك بهذه المشاركة التلقائية. وحمل دليل المهرجان صورة ملونة للوحته الموسومة «راقصة شرقية». غير ان الحياة لم تكتب لهذا الفنان كي يُساهم مع زميله النحّات «منعم فرات» في المهرجان الدولي الثالث الذي أُقيم في عام 1972، فقد عاجلته المنية إثر حادث سيارة في المانيا الاتحادية، كما داهم الموت منعم فُرات بحادث مماثل في ساحة النسور ببغداد، ولم ينعم بما حققته نحوته الغريبة من نصر في ذلك المهرجان الذي أفتتح في مدينة «براتسلافا» بعد حادث وفاته بأيّام.

«لننتزع من الوردة إحدى أوراقها ولنغلف بها العالم»

كانت هذه الكلمات هي فاتحة الأغنية التي تصادت ألحانها العذبة في أجواء مدينة «براتسلافا».. ولم يكن العالم في صورته الجميلة يومذاك، إلاّ هذه المدينة التي كانت تضحك للشمس، وتُغنّي للأصدقاء، وتغزل من خيوط الصيف المودع آخر أغانيها السلافية:

اليوم هو العاشر من أيلول عام 1972، وقصر الثقافة في براتسلافا تزيّنه أعلام خمس وعشرين دولة، وبين مئات التماثيل والنحوت المعروضة، كانت تستقر على مهاد ابيض عشر نحوت رخامية رمادية اللون، صحراوية المرائي، تحمل عبير العراق، وشميم ترابه العريق.

نحوت «منعم فرات» بدت يومذاك في ثيابها البدوية البسيطة كأنّها تُفصح عن سر جمالها الغامض الذي اعترف به العالم، فأعاد لها انتسابها للفن، بعد ان ظلت غريبة في وطنها كعربي المتنبي في بلاد فارس!..

وفي العديد من القاعات الأخرى احتشدت مئات اللوحات والتماثيل التي جاءت من كل بقاع العالم، وهي تحمل أحلام وأفكار ورؤى ولغات اولئك الأغمار والبسطاء والفلاحين والغابيين والبداة الذين لا يعرفون المتاحف ولا المعارض ولا تألق الأسماء، ولا مجد الفنّانين، وبقيت خارج إطار هذه وتلك، كائنات «منعم فرات» متوحدة في عالمها الخاص، بعيدة عن همس الآلهة، لأنها أنسية وجنّية في آن واحد!! تمارس طقوس الالتحام الجسدي بلذة يشوبها الألم العميق.

إنّه افتراضٌ من نوع ما، ولكنه على أية حال، افتراض أيقظ فعل «الذاكرة السلالية» فانسابت منها أطّياف تلك التماثيل العراقية التي ظلت قابعة في محاجرها العميقة في «تل الصوان» منذ سبعة آلاف عام. غير ان الافتراض، سيبقى كذلك، حينما نجد أن تلك المخلوقات الحجرية المغرقة في القدم، باقية في وحدتها وعريها

الأبدي، مفرغة في صخر أبيض شفيف قد يرفعها الى مقام الآلهة.

ولكن مخلوقات «منعم فرات» ستبقى خارج هذه الذاكرة، لأنها تعيش في إطار عالمها الخاص بعيداً عن همس الآلهة، فهي بشرية ـ حيوانية بشكل محض، لأنها تمارس حياتها الجسدية كما أسلفنا.

كانت تلك الكائنات في يوم ما طيوراً مغردة، ثم استحالت الى أنصاف طيور وأنصاف بشر، واستمرت فترة التكوين طويلاً لم تبلغ فيها مرحلة الاصطفاء البشرية إلاّ في الزمن الوسيط من حياة الفنان، وهكذا فقد ظلت مزيجاً من أشكال حيوانية وانسانية غريبة السمات، ملتفة مكورة، ملتحمة بمآسيها ولكنها لا تبرح عالم الانسان.

الافتراق:

ومات ذلك الراعي الجهم شهيداً مضرجاً بدمائه على اسفلت الشارع البغدادي دون أن يبلغ بكائناته مرحلة الصفاء الروحي الذي كان ينشده ويعمل من أجل الوصول اليه دون وعي، سنين طويلة!

ولقد كان ممكناً ان تصبح تلك الكائنات قادرة على الحركة لولا انه كبّلها بقيود جسدية عديدة لم تستطع الفكاك منها حتى بعد ان بارحت روح بارئها الجسد. وعلى طريق تصاعدي طويل، تراكمت عمليات خلق لا تحصىٰ ولكنها لم تستطع استنفاد طاقات ذلك المبدع، بل جددتهما وضاعفت من قواهما، وفي ذلك المسار الزمني الطويل، نمت العمليات من الأبسط الى الأعقد، ونشأت في المرحلة الوسيطة منها التفافات وتكويرات واعماقاً نحتية تغور بعيداً ثم تطفح على السطح حيث تبدو كما لو كانت إنجازاً فنّيًا حديثاً بكل النصاعة والصدق اللذين تتمتع بهما الأعمال الفنيّة الجيدة المعاصرة.

حينما ودع النحّات مرحلته الساذجة الأولى كان يقف كطير منفرد في عالم متوحد على الضفة الثانية من نهر الوجود الحي، بدأت التحولات تنمو مرجانيا من الأعماق حتى السطوح، مفرغة تكويناتها في كتلة الحجر المرمري الكامد الزرقة بشكل تلقائي تقوده في أحيان كثيرة حجوم القطع المرمرية ذاتها: سطوحها.. أركانها.. ملامسها النحتية الباردة.. كان فرات يعمل خلالها في يقظة الحس مدفوعاً بأمواج اللاوعي فلم تخمد جذوة تلك اليقظة التي استمرت أربعين عاماً من عمر جاوز السبعين.. ولقد كانت تلك اليقظات المتتابعة تتدفق ذاتياً في داخله فيقبل على العمل بانجذاب وجداني ينسى فيه ارتباطه بما حوله ومَنْ حوله، وينفصل عن العالم



تماماً، حتى إذا أفرغ تلك الطاقة الملتهبة، رغب في العمل وصدف عنه أياماً قد تطول كثيراً أو تقصر كثيراً حتى تنمو مع الساعات، فتحيل حياته إلى لون من ألوان القلق المريض الذي لا شفاء منه.

يقظات فزعة في الليل، وسهوم شارد في النهار، وعمل دائب فيما بين الحالين، وافتراق عن حياة الجماعة لم يألفه أي فرد منها طيلة تلك الأعوام.

عودٌ الى أعماله الأخيرة تنقلنا في التوّ إلىٰ حالة من العجز الخلاّق والإبداع المتفجر معاً.

شظية مرمرية صغيرة تنطلق من ضربة إزميل الى عينه اليسرى فتفقدها نعمة الإبصار.

سبعون عاماً من الجهد والضنى والصراع المرير، أودعت في يده اليمنىٰ رعشة الكبر، فلم يعد المنقار المعدني الصغير طوع تلك اليد، رغم ان «الداخل» ظل يعمل دون انقطاع. ولكن ابداع «الداخل» البدائي لن يتحقق على يد نحّات أشل، لأن عملية النحت واحدة من أشق العمليات الانسانية تحققاً في نزوعٍ أعلى. إنها ارضية تماماً، وبشكل ما، يؤلف الجانب المادي منها سر ارتباط الانسانٌ بالحجر والطين.

❀ ❀ ❀

هكذا مات منعم فرات ولم يتحرّر من مكابداته، فقد ظل حتى النهاية، أسيراً مشدود الوثاق، رغم انه حرّر كثيراً من المخلوقات الغريبة الغامضة من محابسها المظلمة في أعماق اللاوعي.

وحينما فرغ من «قولبة» أعسر الشخصيات انقياداً للتجسد، بدأ يراقب نموها بين يديه، ولكن المهمة كانت أعصى على الفهم من أي شيء آخر يقع في دائرة الوعي، فأطلق عليها أسماء خيالية حينما لم يستطع أن يضع لها وصفاً او تعليلاً.

كان يعمل بانفعال، كما لو كان حبيس ارادة غامضة، تقوده بخيط سحري الى عالمه الخيالي:

جبابرة وهميون.. رؤوس أناسيّ تنظر بعيون مفتوحة الى المجهول.. بائسة حزينة لا تنطق ولا تبث أساها كأثوار آشور المجنحة، لا تبحث عن شيء ذاهب ولا تسأل عن شيء آتٍ، لأنها تشبه أن تكون رموزاً لمصائر إنسانية ترقب ساعة الخلاص.

هذا هو عالم منعم فرات في أيامه الأخيرة. فلقد اختفت منه ظواهر الالتحام



الجسدي، كما امَّحت صور التناسخ ما بين الحيواني والانساني، ثم جفت براعم الشهوة، فلم يعد فيه الانسان قادراً على تفجير ينابيع سعادته الأرضية.. فعاد مسخاً كأحجار عاد وثمود!.

رأس هذا الانسان ألآبد الذي نتأمله، هو الرمز الوداعي الأخير في أعمال فرات، وإذا آن لنا أن ننتقل في النظر الى «إنسان» مرحلته الفنيّة الوسيطة، تكشفت لنا ظواهر واشارات تنبيء عن حالات من التوتر والاحتدام.

فقد كان «الفعل الفنّي» أيامئذٍ يتسم بملامح انسانية، وكان مقدراً له ان يصفو ويتجوهر فيغدو شفيفاً ووجدانياً، غير ان المنحنىٰ الروحي لتلك الفترة الزمنية لم يعد قادراً على حمل تلك الاشارات الى نهايتها، فامتد في استطالات المرمر وعروقه، ولم يعد الى بهجة الحياة كما كان مقدراً له أن يكون.

هكذا اختفت من السطح المرمري كل التقعرات والحفر والجروح الغائرة والالتواءات النحتية ذات الطاقة الايحائية، وحل بديلها ذلك السطح الأملس البارد المسكون بالصمت، ورسم المنقار المعدني الصغير عليه «خرابيش» وهم سوداوي لا يغني عن التأليف السابق بديلاً.

أحجار منعم فرات بدأت أبعاداً لا تبلغ السنتمترات، ولكنها انتهت الى أطوال علوية تدنو من المتر الواحد، وفيما بين هذه وتلك، عاشت شخوصه سابحة في أجواء عالمها الخاص، وهي تمارس حيواتها بشكل طليق.. الجنس الآخر يكاد يكون مطموس المعالم، غائم التفاصيل.. إنه بمعنىً ما، تجسيد إنساني، وهو في الوقت نفسه، رمز بشري يؤدّي فيه المذكّر دور الجنسين معاً، ويبدو التعليل الوحيد لانتماء هذا الجنس المبتدع، متعلقاً بشكل أو بآخر، بأسبقية عملية التوالد الذاتي على غيرها من العمليات الأرقى في سلم التطور.

هنا يعيد الفنان عمليات «الخلق» الى فجرها الأول، ويؤلّف منها عالماً منزوعاً من إرث قديم هو إرث الانسان الذي ضاعت حلقته المفقودة في غمار عمليات الخلق الجديدة فلم تعد تبين.

مرحلة ما بعد «الطيور المزدوجة»، يُقبلُ فيها شخصان الى بعضهما فيدنوان جسدياً حتى درجة الملامسة والالتحام العاطفي. وفي مثل هذه الحالة يكون الوجهان متقابلين تماماً كأنهما يعيشان في بهجة تلك المجاسدة بالهمس والنجوىٰ والتودُّد الصافي.

وفي النحوت المركبة، يتحول الشخصان الى أربعة أشخاص يحمل كل منهم



وجهه الخاص وجسده الملتحم بالآخر. والنحات يعود هنا الى عملية الايهام البصري ليسخرها في خدمة غرضٍ ليس نحتياً على أية حال، بل هو رمزي في أقصى علاقاته التأليفية.

من هنا تنبع مأساوية جديدة لا تحيط بها الأفهام، بل تتلمسها الأعماق اللاواعية للانسان فتستقبلها وتمنحها طاقة جديدة تهيؤها للدخول الى العالم. ومأساوية هذا النحّات إنّما تنبع من أعماق فطرته الانسانية، ولا تأتي بطريق الكتب او الثقافة النظرية، لذا فهي نقية المنابع، تلقائية الدفق، وتحمل قدراً كبيراً من العفوية.

ولكن، هل نستطيع كشف القوانين الخفية التي كانت تحكم يداً تعمل في سطح الرخام وتغور في هشاشته الحلمية لتصنع قدراً وحباً وموتاً وفجيعة في آن واحد.

إنّه وعي خارج حدود الزمن يتشكل منفصلاً عن قطبي الحياة ويمارس وجوده المخصب في يقظة الغرائز التي تصبح قابلة للارتداد في صدفة اللاشعور اذا ما عولجت بقسوة تزيد على الحد المعقول. إن قوةً ما غير نظامية هائجة ومثيرة للانفعال قد تبدو هي المحركَ الخفيّ في عمليات النحت، وهكذا يغدو أبسط الرموز إيماءٍ وأدناها إلى الافصاح عن جمالية تلك المنظومة من الأفلاك الغريبة، هو الرمز الذي تشترك فيه مظاهر عالم مركب من نقيضين.

نهاية الرمز

مخلوقات هذا النحات إذن تحيا حياتها الداخلية بشكل يناقض مظهرها السكوني، وهي لذلك، لا تُوهب قوتها الذاتية بمجرد تشكلها النهائي، وانما تملكها قبل الولادة، لأنها جنين خيالي يتحرك في عالم يقع بين حقيقة الشعور بالشيء وصفة وجوده المدرك، ويتصل هذا التوجه الاعتقادي ـ بشكل أو بآخر ـ بأولوية الحياة وازدواجها في الأجساد الحية او الجامدة على السواء لدى الانسان البدائي، لأنه كثيراً ما يخلع عليها صفات غامضة قد تكون منصبة على نحو تماثلي مع أشكالها البهيجة او متلاشية فيها، وحين يُصبح الشكل في الذروة النهائية من دورة الكينونة، يتحول الى شيء مطلق ويتخذ معناه الخاص من موقعه ازاء الزمان والمكان.

إذن، ليست صورة الانسان هنا عقلية ولا صورة الحيوان كذلك، وانما هما وجود خاضع لعمليات إبداعٍ جبرية تنبع من الداخل، وتتصل مشيمياً باسقاطات الانسان الكهفي في «التصوير الحيوي» الذي يتصل اتصالاً حميماً بالحياة، كما يبدو



في الوقت نفسه مفصولاً عنها تماماً بما يملك من نقاط التقاء وافتراق تشكل الحد الأدنى من تلك العلاقة بين الكائن ونقيضه.

وما دام «الرمز» هو المرمىٰ النهائي للنُّحات، فقد يكون من البديهي إذن ان يجنح الى تقطير معناه إتلافياً بحثاً عن صيغة يدركها بالحدس ولا يجلوها بالعقل. وما دام ذلك الرمز يملك جمالياته الخاصة التي تولد معه، فإنّه لدى منعم فرات، انما يؤدَّىٰ بشكل لا يثلم عفويته وبراءته البدائية، كما لا يقطع صلته بمعنىٰ التأمُّل الباطني سيما وأن الحساسية البشرية تظل مزدهرة بما ترفده بها أنهار الباطن من سيول لا تغيض.

هنا يتدفق الفعل الحر تلقائياً ولا شيء يحول دون ضمور القصد المعنوي للحياة بكل تفسيراتها ومقاصدها وتعامداتها الصراعية.. وبذلك، يصبح الفن وسيطاً بين عالمين يتحول ازاءهما الوعي الانساني من حجر طبيعي تصقله مياه الوديان الى حجر منحوت تؤقلمه فنيًا يد الانسان الفنان.

الكائن الصورة، والكائن الحقيقة..

أيهما يحمل مأساوية وجوده في عالم منعم فرات؟

سؤال تفتقر الاجابة عنه الى سؤال آخر.

شباط 1987

❀ ❀ ❀





ـ ـ برازيل تتحدث مع المؤلف عن أعمال (منعم فرات) المشاركة
ـ مهرجان الفن الفطري العالمي الذي أقيم في مدينة براتسلافا



المؤلف مندوبا عن العراق في المهرجان الثالث للف
الفطري العالمي في براتسلافا

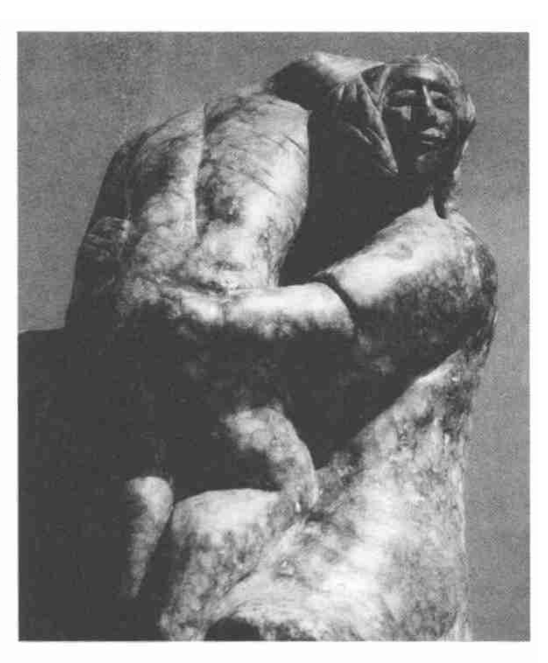


ـ ـثل الحزين) - نحت مرمري للنحات الفطري
(منعم فرات)



نحت مرمري للنحات الفطري الكبير (منعم فرات)

نحت مـرمري من اعـمـال النحات
(حيدر سالم)





نحت مرمري للنحات الفطري
(حيدر سالم)



عاصم حافظ
فنّان يمضي ويترك زهرة..



الرحيل . .

الجدران وسطوح الأشكال تصدأ بالبرونز وتحترق في نهاية هذا اليوم الصيفي الغارب.

ثمة شيء ما يتنفس في السكون الثقيل الذي تقلقه ضجة مدينة ترحل الى قلب الليل، والشوارع تنساب ببطء متجهة الى خارج الأشياء والأحزان والهموم اليومية.

كان كل شيء يتدفق في الداخل، ثم يتوقف الصوت فجأة:

نبضات القلب المتعب ترتجف كورقة خريف، لكن بلغة غامضة ضبابية غير مفهومة، تتعثر على عتبة ضمير الموت، ثم تقف في النهاية المرسومة لها.

صورة بالأحمر والأزرق والأبيض، معلقة فوق الوسادة تماماً، إنها تشهد نهاية هذا الفنّان.

وردتا جوري عراقي، وكوب خزف ابيض، وابريق شاي مورّد:

هي ذي خلاصة الحياة التي كانت قبل غمضة عين وانتباهتها! . .

كانت لحظات الاستمتاع بالحياة تدق وتصغر حتى تذوب ولهاً باللون وبالصامت من الأشياء. . كان هذا، هو: عاصم حافظ. . الفنان الذي بقي لنا من رحلة الثمانين عاماً التي قطعها مرتحلاً باحثاً عن الفن في بغداد والموصل وباريس واستانبول.

لقد كان هذا الفنّان زمناً آخر يأتي الينا من الماضي بصوته الهادىء الخفيض الذي كانت تمازجه كركرات الأطفال، وحتى تكرار ذكرياتهم.

لعل هذه الخصوصية هي التي ظلت تشدني اليه عاماً بعد عام حتى نهاية أيّامه.

عبر تلك المرافىء الصغيرة، ظلّ عاصم حافظ يموه بالألوان صور الأشياء



ومشاهد الطبيعة، غير آبه بصوت الحياة العميق، ولا بأمواجها التي كانت تتلاطم وتتدفق بسخاء كبير خارج حدود منزله، ثم تركم الجديد فوق الجديد.. تمحو وتبدع وتستبدل وتغيِّر كل وجوه الأشياء، وهو باقٍ في ذات النقطة من عالمه الأثير، يزاول مطاولة الطبيعة في التمثيل، والطبيعة تنأى عنه بمقدار ما يقترب منها، لكنه رغم كل ذلك، كان لا يحس بهذه الممانعة، ليكرر الوقوع في شباك الرسم مرة تلو الأخرى، مأخوذاً بسحر «المماثلة» التي كانت هدفاً يتنافس على مراكض رهانها كل اولئك الرسَّامون الذين عاشوا في دائرة زمانه: عبد القادر رسام و«ابي زيد» محمد صالح زكي، ومحمد سليم الموصلي.. وغيرهم..

التواجد..

في نقطة غير محددة من منحناه الروحي، دخل الفنان أوقيانوس الضباب الصوفي، وأسدل بذلك ستاراً على ماضي أيَّامه الخوالي، ثم عمد الى رسم الطبيعة الصافية باعتبارها تسبيحات تمجد الخالق وتغني آلائه العميقة. في تلك المرحلة لم يعمد الى رسم كل ذي روح، وانما عمد الى محو تلك القطة الوديعة الأليفة التي كانت تستقر على مهاد كرسيه الوثير بطبقة كثيفة من الزيت، بعد أن ظلت مستغرقة في نومها سنين لم يكن الرسَّام قد توصل فيها الى قناعة كافية تقطع سلسلة عذاباته الطويلة التي اقلقتها زمناً كان يبادل فيها بالمشافهة والمراسلة حتى شيخ الأزهر!

بلور ووجد..

أيام سنيه الأربعينيات، كانت تنثر عطرها على دفاتره الصغيرة التي حملت بثه ونجواه في قصائد وجدانية نتعرف عليها من عناوينها التي توشحها كلمة (لنا) وفيها إفصاح عن خصوصيات ما كانت لتهب نفسها قط للنور لولا اننا استبحنا سر ذلك العالم الحيي المكنون وفتحنا أكمامه فألف عذر لمن قال هذه الكلمات «تحت تصوير زهرة»:

أمضي وتبقى زهرة من أثري
فيها لمن يعقل كل العبر
أحذرْ فلا يغررك صاحِ عُمُرٌ
أقصر حتى من حياةِ الزَهَرِ

وهكذا يمضي الشاعر والفنّان، وتبقى نقوشه الدقيقة يقظى في ذاكرة الأيَّام، ثم تبقى نأمات القلب الملوَّع موصولة منذ عام 1944 بدورة الزمن حتى منتهاها، عبر



هذه الحروف الحزينة:

لا وصل يشفي غليل النفس من لَهَفِ
ولا سلوٌّ به ارتاح من كمدي
على مَ أشكو وما أبغيه ممتنعٌ
صعب المنال فلا تقوى عليه يدي

النقطة تحت الباء

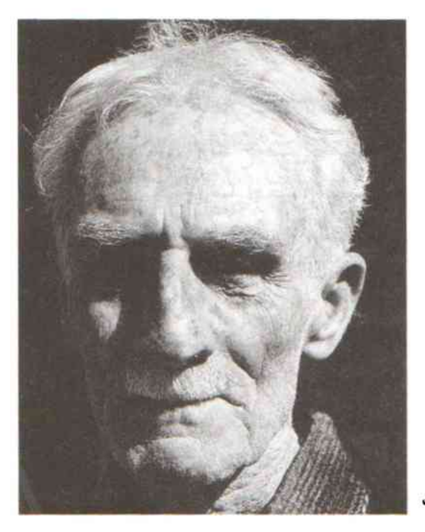
ها هي نقطة الامتداد اللامرئي تبدأ من هنا. وبعد برهة من الزمن سنصل الأرض الفسيحة التي تكمل الجانب الغربي من مدينة الأحياء.. نظرة الى الوراء... يا له من طريق طويل ذلك الذي قطعناه حتى نصل الى هذا العالم الذي تموت فيه الكلمات وتختفي الأصوات، وتمحّي الألوان، وتفقد كل الأشياء معانيها ورموزها. ويبقى الرجل القريب النائي مسجىً على الأرض المظلومة ملفوفاً ببياضه الثلجي الناصع كطفل حليبي، دون أن يحقق امنياته في رسم شجرة الكالبتوس التي تقع على الضفة الأخرى من شارع 14 رمضان.

أيُها الرجل العزيز.. ها أنذا اسجيك بيدي على حصى الظهيرة الأبيض الدافىء، ملفوفاً ببياض كل أعمالك الجميلة التي تركتها لنا: الزهور والفواكه ومجامر الشتاء ورائحة الشاي الزكية..

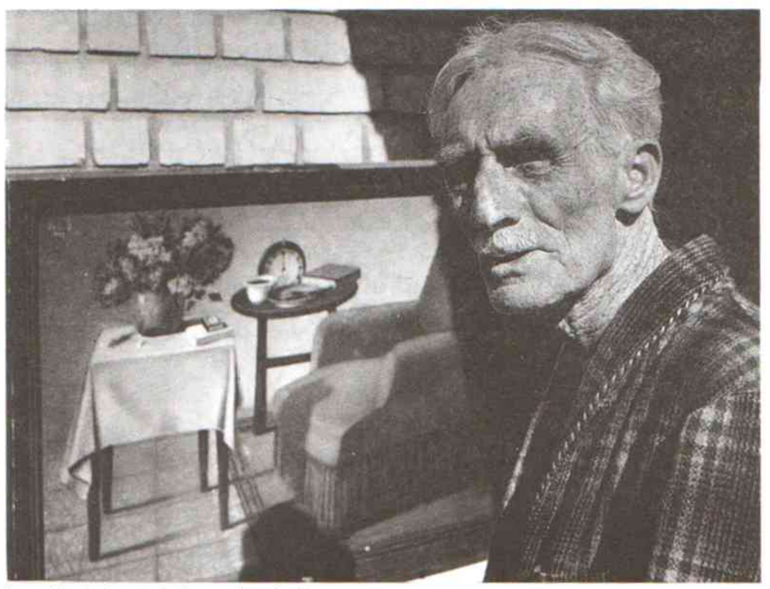
صور الأصباح والآصال.. الأشجار وغمائم الربيع.. أعياد المياه الجميلة التي ظلت تصدح في فضاءات وجودنا، وتتردّد على ضفاف دجلة والبسفور.. وأخيراً، بعض حكايات ليست من عالمنا لأنها كانت تخلو من رائحة المواجد ومن سموم الأحقاد.







الفنان الراحل عاصم حافظ



الفنان عاصم حافظ في مشغله بالوزيرية



الفنّان أياد الحسيني

الفضاءات تتسع ما بين الحروف والكلمات التي تؤلّف مبانيها وتوائم معانيها. . وهذا المداد الليلي المضيء الذي ظلّ أسير قضاه المتصل منذ ازل البوح بالكلمات حتى اليوم، ما زال يهفو الى مغادرة بياض الورق والانتشار في الكون انواراً وأشعة.

ثمة حوار خفي ما بين الصورة والمثال. . بين الغائب والحاضر، بين المنظور والمضمور، ولكنه حوار محكوم بامتحانات الانسان ومجاهداته واقيسته، ذلك لأنه حينما أقام وحدته مع الوجود، اصبح منحناه الزمني، هو الخط المنظور ما بين التشكيل الروحي والأشياء، وهو تاريخ مقروء بالاستظهار والرؤية الحلمية، والمعاودة الحرة للأصوات الداخلية.

غير ان الفنّان، غالباً ما يتخذ المواقف الجدلية من فنه، فينحاز الى كشوفاته الذاتية في احيان، او يناجزها النقد والمناقشة في احيان اخرى، وهذا هو ما فعله الفنّان (اياد الحسيني) ازاء أعماله الفنيّة. فقد حاول ان يستبدل (حرفيات) الخط العربي المأثور بـ (جماليات) التشكيل المنظور، فانتزع بذلك، حقاً تاريخياً كان موزعاً بين أكثر من فنّان مجايل له، ولكنهم ما استطاعوا امتلاك هذا الحق إلاّ بمقادير. فقد تفرقت بهم السبل وتباعدت الاجتهادات، حتى لم يعد في الامكان وضع حدود واضحة المعالم لما ظل حتى الساعة، رهن تقييمات لا ترقى الى مستوى الحقائق الموضوعية الثابتة.

فبقدر كبير من احكام الموازين السلفية في الخط والتجويد الانشائي البليغ، نجد ان الفنان يعالج امراً جديداً في غاية الدقة والتعقيد، حين يخضع تقنيات فن (الرسم) لموجبات فن (الخط) وهو في ذلك، انما يزاوج بين ايقاعين مختلفين، ويُداني ما بين عرضين بصريين متباعدين. ولكنه، رغم كل ذلك، يستطيع ان يبدع منهما تأليفاً تشكيلياً جديداً يحمل اكبر قدر من المجاز التناغمي، كما يتسم بقدر أعلى من التوازن الايقاعي، وهو بهذا، انما يقف في الخط المقابل لمحاولات



الرسّامين الذين اغفلوا رمزية الحرف وجعلوا منه مجرد ايماءات تشكيلية تستوي على السطح او تغور في الملامس الخشنة لسطح اللوحة، كما لو كانت في لجة التداعيات النفسية تغور سيان او تعوم.

(أياد الحسيني) من هذا لمنظور، خطّاط جاء الى الرسم من منطلق روحي مفعم بالوجد. فارتفع بعمله الفنّي الى آفاق الشعر والخيال ومطلق الموسيقى، ولم يقع في شباك التجريب والمعابثات الشكلية، بل صافى بين الأضداد التي واجهته وبرزت له من خلال العملية الفنيّة، فانتهى الى تصعيد الأشكال وتعويمها فيما يشبه الغمام الأفقي الشفيف، من اجل ان يمنحها بُعداً روحياً مضافاً، ويخففها من أعباء الحجوم فيعبر بها من منطقة الظل الأرضي الى عالم بلا نهايات.

تذكرنا (النقطة) التي تظهر في لوحاته وتتكرّر، بأنها لازمة موسيقية خفية تصدر من لا مكان، ولكننا نسمعها في كل مكان، لأنها صوت الزمان، وصورة الوجود إمّا حللنا فيه، او هي النقطة التي عناها (الحسين بن منصور الحلاج) حينما وصف بها ذاته المعلقة في حمى الوصال:

«انا النقطة التي تحت الباء»

ما بين هذه النقطة وفضاءات الأبصار اقواس من الظلمة، وخواطف من النور، قد ينعتها العارفون منا بالصحبة والشهود، وقد يقبل عليها الآخرون اقبال العاشقين على مدام الوجد، ولكن الأمر قد يخرج من اولاء واولئك، ليظل موصولاً بمن اجتهد في (المشق) وكتب وخط وجوّدَ واستجاد وأخذ واعطى، ثم انتهت اليه ينابيع الحكمة ليغمس في مدادها النوراني قلمه، وانهار المعرفة ليترع منها كؤوسه.

في نمو ايقاعي منظم، تستحيل كريم الآيات وفرائد الشعر وصافيات الحكم والكلمات الى منازل تتجه صعداً إلى الأعلى، وكأنها تدخل في مدارات من الظلال والأنوار الساطعة، فلا تبين منها الكلمات إلاّ انصافاً شفيفة الظواهر، قد تغيب عن الأبصار، غير انها لا تغيب عن البصائر، ولكنها تعود للظهور في أفق الرؤية من جديد، بعد ان قطعت في رحلتها فيما يشبه دورة الأفلاك!

إنّها صور الحروف واقلامها وموازينها ومساحاتها وألقابها وهي تنساب على الرقوق، وتجري على قراطيس (ساسيو) مبسوطة ومقورة، يابسة ولينة، مستقيمة السطور، معتدلة الأقسام، طويلة الألف واللام، مستديرة الأهداب، صغيرة النواجذ، مفتوحة المقل، متساوية الصدور والحدور، متخيلة بأنها متحركة وهي ساكنة.. وهو هذا النظام الخارق الجمال من الخطوط التي تأتي الينا متألفة مع دورة العصور،



وتعاشقات الظلمة والنور. . والليل والنهار، وهي تتلقى جيلاً بعد جيل (الرسالة الهندسية) الشهيرة (لابن مقلة) بينما تزهر رائية تلميذه (ابن البواب) ويتضوع عطرها في اجادة التحرير بين الأنام.

وهكذا يتواصل ذلك العزيف الرائع ويمتد عبر العصور، لتتردَّد أصداؤه اليوم في ابهاء الفن لمدينة السلام، بغداد الحب والخير والجمال، حتى لكأن دورة الزمان قد ادركت باديها حين بدأت بمنتهاها.

هنا يمسي التأمل فيما وُهِبَ لنا من جديد هذا الفن، وجهاً من وجوه معادلة اللانهاية.

1989





رائد الراوي.. خط أحادي ساخر يشنق شرور العالم!

وهو بعد في أواسط عشريناته، استطاع رائد الراوي، مدفوعاً بتلقائية الموهبة اكثر منه بتدريب الرسام، ان يحقق له موضعاً في ارض صعبة ـ الكاريكاتور. هنا نستعرض بعض اعمال هذا الفنان الذي ما زال في بواكير عطائه.

امتثالاً لهاجسه اليومي، بدأ «رائد» يرسم خطوطه الساخرة، مكرها اذا ما جاء النداء على غير هواه، راضياً اذا ما اعتاده سلساً منساباً من ذاته التي تمنح كالشجر بلا منة. ولكنه رغم كل ذلك، ظل في انتظار اي هاتف يأتي مع ريح المستقبل، اي يوم جديد ينبثق من رحم المجهول ليمنحه قدراً من الحرية يتيح له الفرصة الكاملة من اجل ايصال خيطه، البهلواني الجميل ما بين الهزل والجد.. الواقع والخيال، المنظور والمستور، ليعلق عليه اشياءه ولعبه وخذاريفه الملونة.. الأفعال التي تناقض ذاته والأعمال التي تشوه صورة الانسان في خياله، ثم يعمد، بخطه الأحادي الواثق، الى شنقها او السخرية منها رأفة وتحناناً، وهو يخفي وراء كل ذلك هجاءاته المرة التي تكونت كالمرجان في قلب الليالي الطويلة التي قضاها وهو يحلم بمجد آخر غير مجد الصحيفة اليومية.

مسافة زمنية قصيرة، قد تبدو خالية من التجارب المريرة، ولكنها قطعاً، لم تخل من المكابدة والصراع والقلق الذي ينزف في جسد اي من أبناء هذا الجيل الذي يعبر عصرنا الراهن. لذلك، ما عادت رسومه إلاّ طرفاً من تلك الحكايات الانسانية الطفولية بوجه، والشائخة بوجه آخر. فالأولاد يشيخون في هذا الزمان قبل اوانهم.. لأن ما هو سلبي في الحياة، صداه يرن في اعماقهم كشاهد بشري على المعاناة والتأرجح والسقوط بعد الوقوف في المهبات. وهو لهذا السبب لم ينضو تحت عنوان، بل هجر كل ما يمكن ان يبعده من موقع الاختيار، وانتهى به المطاف الى ان



يصبح رسام تأمُلات رغم ان الجانب الكبير مما استنزفته منه الضرورات الصحفية، كان يحمل في الوقت ذاته، طابع التمرد على الحديَّة التي كانت تقسره على اتيانها.

شيء من الهم كبير كان ينتاب هذا الفنان الشاب كلما كان يهم ان يبني معماره الخاص في ساحة العالم، ولكنه كان يصطدم ابداً بذات الجدار.. وقد يكون خطه الذي اغرق كثيراً في العناية به، مليئاً بالريبة مما قد تلقاه وما يتلقاه من سطحية النظرة التي يملكها الآخرون نحو فنّه.. فن الكاريكاتير الذي يحمل التوريات البصرية والالغاز، والاشارات الخفية.. هذا الفن الذي تتزحلق في داخله الكائنات البشرية فلا تملك رداً لستر عوراتها إلاّ بأصابع اليد التي لا تستر عرياً ولا تحمي من نظر سوءة!

نوعان من الناس، راقبتهم هذه العدسة التي لا تهدأ، ونفذت الى أعماقهم، ولكنها رغم كل ذلك، كانت هي الشاهد البشري على اعترافهم، رغم ما يتزيون به من غالي اللباس ورخيصه، او ما يرتدونه من أقنعة، او ممن هم حسر من كل قناع!

بالحدس آناً وبالمراقبة الصارمة لدورة الحياة آنا آخر، استطاع الفنان ان يستشف شيئاً يغذي بهما رغبته للقنص في ظلمة المقاهي البغدادية العتيقة وفي مزدحم الحافلات وعلى ارصفة الشوارع ومداخل السينمات.. في صور الآدميين ووجوههم وأعماقهم.. مخايلهم ذات الوجهين: المصارح منها والمخاتل والطيب والخبيث والصالح والطالح.. من كل هذا السيل البشري الهادر الذي كان ينحدر معه النهارات بطولها، قاطعاً على الاقدام بغداد من أدناها الى اقصاها. كان يتعلم ويدرس بصمت ويطبع في الداخل، ويعقد المقارنات والموازنات، ويخفق انسانياً مع كل موجة من تلك الموجات الآدمية الآتية من المجهول والذاهبة الى لا مكان.. وهكذا، لم يستطع ممارسة الايجاز الخطّي، لأنه لم يبلغ بعد مرحلة النضج البلاغي في الفن الساخر، ولأن مشروعاته الحية كانت توحي له بالمزيد من صور الوجوه والسمات والأشخاص والخلفيات والمشاهد المحيطة، ولعله كان يريد بذلك ان يراها كما هي، ويريها للناس كذلك من موقع اقناع. ومع ذلك فإنَّ تلك الحياة التي كان ينشئها على الورق، ليست حمقاء الى الحد الذي تبدو فيه «حقيقية» منذ الوهلة الأولى، لأنها كانت تبدو دائماً مكتظة بالمعاني والالغاز والبواطن والايماءات والمجازات التي لا تُرى بالعين المجردة، بل تفتقر الى عين نافذة كعين الفنان لتسبر اغوارها، وتفك رموزها، وتمنحها بُعدها الإنساني من جديد.

مثل هذه المغامرات الصغيرة في احياء بغداد القديمة، اورثه عشق البحث عن صلات حميمة بدأت تعقد اواصرها مع الجانب القصي من تلك المدينة، بعدد لا



يُحصى من الخيوط الخفية والمسارب الجوفية، ثم بدأت تظهر بشكل معلن او مستتر في أعماله كما لو كانت علامات احتجاج على الكذب والزيف والنفاق الاجتماعي، وكل نقائض الانسان ومواطن الخلل فيه. وهذه الحالة تؤلف، في الحقيقة، جوهر الصراع الذي عاناه الفنان ازاء السلطوية التي كانت تفرض، بحكم العادة، عناوينها وموضوعاتها وحتى طريقة تنفيذ الأعمال الفنية المطلوبة على نحو تفتقد فيه حرية الاختيار.

الوصول الى البساطة لم يكن سهلاً بل كان امراً شاقاً وعسيراً ومبهظاً أمام فنان شاب لم يقرأ كثيراً بل تطلع الى العالم بكامل حسّه الفطري ليلتهم صوره المتناقضة، ويواجه شخصياته التي تتعدد بتعدد الأقنعة التي تحملها، وينتهي به المطاف كل يوم الى عتمة الليل التي يفزع اليها هارباً من كل الأصوات والوجوه والكلمات التي تحاصره ليحدثها بلغته ويمتحنها وجودياً باسلوبه، ثم يحييها على الورق بطريقته الخاصة.

ها هنا، كان يحلم طويلاً بالعالم الكبير الذي كان يأتيه كل مساء مصوراً في الكتب من الجانب الآخر من الكرة الأرضية ويتساءل:

تُرى كيف يتحدث أولئك الرسّامون الأفذاذ دون وجل؟

تُرى كيف يصرخون ويقهقهون وينسابون دموعاً؟

ان خطوطهم السحرية كثيراً ما اغرقته في لجة الدهشة والاعجاب، لا لشيء إلاّ لأنهم يعلنون موقفهم ازاء الحقيقة دون ان يكون هناك ما يحول بينهم وبين اتيان مثل هذا العمل البطولي. فوجودهم الفنّي ـ كما يبدو ـ مرهون بالكشف عن ذلك الوجه الخبيء وراء الأقنعة، وربما باعطاء الخطوط اللامعقولة بصرياً، قوة المعقول ودفقه ذهنياً.

وهكذا أراد «رائد» ان يغامر هو ايضاً في المجهول، وان يمنح خطوطه مثل تلك الحرية، لينقل عبر اسلاكها المرهفة بعض الصراخ المكبوت الذي يضج في داخله، ولكنه لم يأتِ إلاّ بما يشبه الصدى، لأن مواجع الانسان العربي وتأزُّماته، بل كل التغضنات التي ألمّت وتلم بقشرة جسده الجغرافية، ما هي في الواقع إلاّ نقيض الانسان العربي، جسداً وروحاً وتضاريس اجتماعية. وعلى هذا الأساس، ظل يحلم، على درب لا يعرف له نهاية، تارة يكتشف، واخرى يماثل وثالثة يلمس خلسة بعض ثمار تلك الغابة الأرضية المتشابكة الفروع ويود لو ينقلها الى بستانه، ولكنه، وهو العائش في ظل ظروف بيئية ونفسية واجتماعية مختلفة، كان يفكر أكثر



من مرة قبل ان يفعل ذلك، ثم يواصل رحلة البحث والكشف من جديد. وقبل ان تصبح تركيباته الفنية قائمة على التلميح والمناجاة الانسانية، تبدو لنا وكأنّها معلقة بخيوط لغتها اليومية التي تشدها الى شكل خاص من الرؤية، يتوسط بين الواقعية الوصفية والقطبية الجذرية. ومع كل المخاطر التي ظل يواجهها في مسيرة عمله الفنّي طيلة سنوات لم تتجاوز العشر، حاول، بمجاهدة ذاتية ان يتحرر من اكثر من قيد، وان يعيش مخلصاً لما يعتقد انه فنه الخاص. ولعل ابرز مثال على ذلك، نفوره من الوظيفة التي ظلّ بعيداً عن الوقوع في سحرها الداكن سنوات ما بعد تخرجه من الجامعة المستنصرية في «التربية وعلم النفس»..

وحين تأتي السنوات سنقرأ الصفحات الجديدة من حياته، وسنتلمس في خطوطها وآثارها ما اذا استطاع حقاً ان يقدم لنا شيئاً يثيرنا ويقلقنا، ويهز اعماقنا معه.

1981





التنوير الثالث

آفاق الفن

جماليات المعمار الحديث..
ولاء للتاريخ واستلهام لروح الحضارات



رحلة دائرية حول الزمن

حينما قام الانسان برحلته الدائرية حول الزمن، كان قد انحدر اول الأمر من وحدات قبلية، لازمتها الفنون ملازمة يومية، ثم دخل منذ مطلع القرن العشرين، عصراً تزايد فيه التخصص والتقسيم، حتى درجات التعقيد. وهو اليوم يبحث عن وسائل جديدة للوصول الى اشكال من الاندماج والتكامل مع ايقاع العصر السريع. فإذا كنا ندرك بأن الفنون لا توجد في الفراغ، وانها تعكس وتجسد ادق تعبير يعانيه الانسان، وجدنا ان الاشكال الجديدة للفنون، قد نشأت من القدرة على اختراق الحواجز الثقافية والفكرية التي ظلت في الأزمنة القديمة غير قابلة للاختراق إلاّ بالنسبة للصفوة المختارة من البشر.

واذا كانت العمارة واحدة من هذه الفنون التي استجابت بسرعة مذهلة لدواعي عصرنا التكنولوجي فمما لا شك فيه ان الهندسة المعمارية قد سجلت مراحل التطور الانساني بدقة تامة، لأنها كانت اول الأمر، نتاج مبدعين استنبطوا رموزهم الخاصة، ثم مرت بمرحلة وسط شهدت تصادم الأساليب الرمزية بالقيم الوظيفية، فحاول الوظيفيون ان يحلوا المشكلة محققين ما زعموا انه شكلي صرف، ولكننا لم نكتشف إلاّ الآن ان التعبير الهندسي يجب ان يكون تشييداً ورمزاً في آنٍ واحد. لقد باتت روح عصرنا العلمية جزءاً لا يتجزأ من عملية الابداع الفنّي، ومرد ذلك اننا أصبحنا لا نستطيع ان نفهم وسطنا او نعبر عنه او نستمد منه مادة للابداع الفنّي - حتى وان نهجنا منهجاً يخالف مبادىء الاتساق والجمال والانسجام التقليدية - دونَ أن نجد في هذا الوسط، تعبيرات ناجمة من مفاهيم جديدة محورة ادخلها العلم على وجوه الثقافة بصورة عامة. فالتكنولوجيا تضطلع بأعباء مهمة جديدة هي خدمة الفن.. مهمة ينبغي لنا ان نحسن اداءها - موفرة للفنان المبدع، اساليب عمل وتسهيلات من

اجل خلق عالم جديد، فإن نجحت في ذلك، فسوف تُحقق استمرار (شعلة القيم الخالدة) على حد تعبير المعماري العالمي الشهير: «لي كوربوزييه».

وبالرغم من تلك القوانين التي يتحكم في توازنها ويضعها الانسان، فأنا اعتقد اننا نجد في هذا الخضوع مكمن الجدية الحقيقية والاستقلال عن «المودات» العابرة الذي يميز دائماً فن العمارة الأصيل، سواء بما فرضته الصفات الخاصة للرخام في المعابد الافريقية او المباني الرومانية الضخمة او بما في الطراز الغوطي من رقة، او الامكانات البنائية العظيمة للمواد والأساليب القائمة في العصر الحاضر، والتي تواجه بصورة رائعة ذلك التحدي الرهيب لمشكلات التطور الاجتماعي والفنّي المعاصر.

يذهب بعض نقّاد الفن الى ان التعبير الفنّي لا ينبثق ولا يظهر فجأة في فترات التحولات الكبيرة، وفي المناسبات التاريخية الجليلة حسب، ولكنه يبرز في ايقاع الحياة اليومية.. اي في الرغبة لادراك علاقة دائمة ثابتة بين الكوني والواقعي، بين الرائع والبسيط. ومع ذلك، فإن (الزمن) يبقى الجانب الأساسي الأصيل في العمارة والرسم على السواء، اذ من المستحيل ان تنكر الصفة الزمانية المرتبطة بالسرعة الحادة للنحت الحديث او الزمن الملتهب في الزوايا الرأسية السامقة لناطحات السحاب، او الزمان كثير الالتفاف في قباب القاعات الكبرى.

هناك مجموعات من العلاقات الخفيَّة التي تربط بين الأشكال المعمارية في صورتها النهائية ومنابعها العميقة في التراث الحضاري الانساني عموماً، وفي هذه الحالة، تصبح العملية معادلة كيماوية، يجب ألاّ يظهر فيها الشكل التقليدي المستلهم من التراث في المحصلة النهائية، بل جوهره الأصيل هو الذي يبين في الأخير دون ان يكون هناك اندماج شكلي لصيغ الأبنية التي فرضتها المدن الحديثة.

ثمة تغييرات جذرية طرأت على فنون العصر الراهن، أثرت بدورها على الفنان ذاته، وحملت المهندس المعماري مهمات جديدة لا تقتصر على تصميم المباني المنعزلة بعضها عن البعض الآخر، بل على العناية بالبيئة الانسانية الشاملة، ولهذا فقد اتسع نشاطه ليشمل ميداني تخطيط المدن والتصميم البيئي. ولقد تأثر المعماريون في هذا العصر بمراحل تاريخية عديدة وبحضارات اخرى غير حضاراتهم، و بـ ـا كانت الطرز القديمة الفخمة التي ظهرت في اليابان على عهد الاقطاع، والأشكـ ـ الأنيقة المزخرفة في العمارة العربية، بعض المنابع التي يستمد منها المعماريون الغربيون المعاصرون الهامهم، غير ان فنون العمارة، يجب ان تسد حاجات الانسان الفسيولوجية والنفسانية والاجتماعية، اذ يستحيل في هذا الجانب الحيوي على الأقل، الفصل بين العلم والفن، وليس من الأهمية بمكان، ان يكون

البناء كاملاً من الوجهة التقنية ليقوم بوظيفته حق القيام، بل تخطيط هذه البناية لترضي وتلائم وتُغني الشعور والعقل الانسانيين.

يتحدث المهندس المعماري الايطالي الشهير «لويجي نيرڤي» معززاً هذا الرأي، مشيراً الى ضرورة التوجه لفهم وظيفة المهندس المعماري ومسؤوليته قائلاً بأنها: «فن وعلم تشييد المباني التي تحقق المتانة والجمال والاقتصاد.. مع الانصراف عن مناقشة النظريات التي لا تمت الى العالم المادي والحاجة الانسانية بصلة».

ثم يعود المعماري الكبير الى مواصلة الحديث فيقول: «المعماري هو البنّاء.. وفي ضوء هذه الحقيقة، لا يستطيع ان يتحاشى الخضوع لكل القيود الموضوعية التي تفرضها عليه المواد التي يستخدمها».

إن دراسة المشكلات المهمة المتعلقة بالعصر الحديث، تقودنا بالضرورة، الى التفكير في الصيغ الجديدة التي يجب ان يكون عليها معمارنا العربي الحديث.

فما هو البديل لتلك الثنائية التي نغرق فيها طابعاً وروحاً وفنّاً وثقافة؟

ان الأيديولوجيات القومية في البلدان النامية تتجه الآن الى حلول تتصف اجمالاً بالاتجاه الواعي نحو «الإدماج» وهي حين تضع هذه المحاولة قيد التنفيذ، تواجه حالة معقدة من حالات الصدام لا يمكن التخفيف من حدتها إلاّ في استمرار المحاولة مع الحفاظ على الشخصية القومية في العمارة. لأن الهبوط بعملية الادماج الى درجة السطحية، سيوصلنا في النتيجة الى مرحلة مسخ الأثر الفني.

ان ايقاع الأقواس المتماوجة التي تعلو الأعمدة المتسامية في كاتدرائية «بيغيه» في فرنسا ـ وهي من كنائس القرن الثالث عشر ـ تناظر في شكليتها الايقاعية، قصر الرياضة الفخم في روما، وهذا النموذج المعماري الحديث الذي صممه المهندس المعماري الايطالي «لويجي نيرڤي» في عام 1959، يتألف سقفه من وحدات سبق تشكيلها من الأسمنت المسلح.

هذان النموذجان المتناظران للتصميمات المعمارية القديمة والحديثة، يؤكّدان على ان الفن الاصيل، هو المفتاح السحري للوصول الى نقاء وجرأة الاشكال البنائية المصمّمة لإسعاد الانسان.

«فرانك لويد رايت» في بغداد: لقاء بين فلسفتين

في عام 1956 زار بغداد المهندس المعماري الأمريكي الشهير «فرانك لويد رايت»



وقد اطلع آنذاك على بعض معالمها التاريخية الشاخصة كالقصر العباسي وخان مرجان والمدرسة المستنصرية، وعاش لحظات من الزمن في ظلال بغداد العباسية، فاعجب بآثارها ايما اعجاب، ثم وقف على بعض ما انجزه المعماري العراقي الحديث من اعمال (آنذاك) ليعقد المقارنة بين روائع الماضي ومنجزات الحاضر وخلص الى آراء جديرة بالتأمل والدراسة والاستقصاء ضمنها انطباعاته التي ألقاها في حديقة (جمعية المهندسين). ولعل القارىء، يدرك اهمية ما تنطوي عليه ملاحظات معماري عبقري مثل (لويد رايت) الذي اشتهر بمدرسته المعمارية العتيدة وأعماله المعمارية الفذة التي تشهد على عبقريته، بل وعمق فهمه لفلسفة عصر يموج بالتناقضات وسرعة التغيير.

لقد تحدث يومذاك، باسلوب كان يجمع بين اللمحة العبقرية للفنان والروح النقدية الساخرة للأديب. وهذه شذرات من خطاب المهندس المعماري (فرانك لويد رايت):

«لقد قرأت كل قصص ألف ليلة وليلة، وعلق منها في ذهني الكثير من الصور، بل حفظتها. ان هذا ساعد في حفظ جمال التقاليد الشرقية.. انكم تملكون متحفاً رائعاً هنا.. متحفاً يضم مختلف الحضارات.. من حضارة السومريين حتى العصر الحاضر. ليس لدى الآخرين ما لديكم من حضارة، انها حضارة حية منعشة وملهمة، وهذا ما يحملنا على التفكير بما انتم مقدمون عليه من تطور مادي. لا تسمحوا للروح التجارية بالتغلغل في حياتكم، وان تبعدكم عن القيم الروحية المتوارثة. ان الغرب خالٍ من هذه القيم، لذا فلا تنتظروا منه ان يقدمها لكم في الفن. اننا لم نكن سعداء في الغرب بسبب من ماديتنا، فقد عبرنا حرباً بعد حرب ثم جاءت الذرة لتكمل هذه الكوارث الشاملة. ان الأفكار هي اعظم وأقوى شيء في العالم، ولذا اصبح من المستحيل ابدال الأفكار ـ بالمال.

لكل أُمَّة عبقري وعبقرية الشرق الأوسط القبَّة...

لقد رأيت انكم تعزفون عن القديم، وتغرقون في نقل الحديث. ان للقديم جماله وبساطته وعذريته، فيجب ألاّ يهمل كما يجب ألاّ يقلد او ينسخ، بل تطويره بمساعدة العلم، وليتناول هذا التطوير روحيته وليس شكله، ذلك ان بناء جامع كما هو عليه في السابق امر على جانب كبير من الخطأ، كما يشير الى ضحالة الفكرة التي بُني عليها مثل هذا الاجراء، ذلك ان البناية ما هي إلاّ التعبير الحي والطبيعي لتجارب حياة الناس، وما دام الأمر كذلك، فلا بدَّ من التعبير باخلاص عن حياة

العصر الذي تعيشون فيه. . . عن حياتكم انتم دون الاعتماد على تقليد ما يفعله الآخرون في بلادهم، فليس من أمّة لها ثقافة خاصة بها وليس لها فن عمارة خاص بها ايضاً، ذلك لأن هذا الفن هو الذي يقدم السعادة للناس.

إنّ الدراسة الطبيعية، بل دراسة طبيعة الأشياء، تقودنا الى انتاج شيء جديد وشيق، وهذا ما افقدتنا ايّاه الروح التجارية. . لقد افقدتنا هذه الروح، رؤية الجمال، وبالتالي سعادة البشر. فيجب ان تبتعدوا ما أمكن عن هذه الروح كما هي في انكلترا وامريكا ولا تعيدوا الكرة. . يجب ان تأخذوا الهامكم من مصدر آخر اكثر غنى وأخصب معطيات. ان هذا المصدر موجود في بلادكم ولكنكم لا تعرفون انه قريب منكم بشكل لا يمكن تصوره!»[1].

في ميدان تخطيط المدن وعمارتها، يشير طابع السرعة الذي يغلب على عصرنا الذري، الى نشوء معضلات جديدة امام الانسان. فقد برزت جراء ذلك خطوط عميقة على هذه المراكز الحضارية بهيئة اقواس ومنحنيات تمثل التقاطع الحاد للطرق الرئيسية والجسور والممرات المعلقة.

ويبدو كما لو كانت هناك لازمة تصاحب الفنون على مر العصور، متمثلة في التأثيرات المتبادلة بين الفنون جميعاً، وعلى الأخص بين العمارة والفنون التشكيلية. فقد لعب الرسم الحديث دوراً إيجابياً في التأثيرات على المعمار وعلى تشكيل العالم الذي نعيش فيه اذا استطاع ان يحول المظهر الخارجي للأشياء المألوفة ويعيد تشكيلها من جديد، فساعد بذلك على خلق قوانين جديدة للرؤية العيانية، كما ساعد على خلق بيئة حياتنا اليومية وفق منظور جديد تماماً.

ان المدينة الحديثة، قادت الفنّان «موندريان» الى تبنّي الزاوية القائمة باعتبارها العلاقة الوحيدة الدائمة، كنظير للقوس والدائرة اللذين استأثرت باستخدامهما كل فنون العصور السالفة، وهكذا استطاع ان يستخدم في عمله الفنّي المربع والألوان الثلاثة الأساسية وكذلك السطوح البسيطة الخالية من الاشكال والتقاطعات والنتوءات، فأثر بذلك تأثيراً واضحاً وعميقاً في الشكل العام للمنجزات الآلية، وفي التقسيمات الزخرفية للعمارة الحديثة، وخاصة واجهاتها التي تُحليها دائماً تلك التوازنات الموسيقية الهادئة التي عُرفت بها أعمال موندريان.

---

(1) لقد قمتُ بتسجيل هذه الكلمات آنياً حيث لم نكن نعرف المسجّل آنذاك.

المعمار العربي الحديث..

ولكن الشرق العربي الذي استيقظ على ايقاعات العصر السريعة، وعانى من الاستلاب الذي مارسته الحضارة الغربية على شعوب العالم الثالث بدأ يبحث عن شخصيته القومية وتراثه الفقيد، فوجدهما شاخصين في حضاراته وفي دمائه..

في بغداد العربية، بدأت الثورة المعمارية منذ سنوات ولكنها بلغت أوج احتدامها خلال السنوات الأربع الأخيرة، وتناولت فيما تناولته التخطيط الأساس للمدينة، كما شرعت في وضع الخطط لتنفيذ مشاريع تطوير واحياء مناطق حيوية من هذه المدينة الخالدة والتي أكّدت على تجسيد التواصل الحضاري العربي على اساس من «تحريك الماضي في روحه وفي جانب من أشكاله بدون ان يكون هذا التحريك عبئاً علينا الآن».

وعلى الرغم من ان عملية التلاؤم مع ما هو قائم ـ كما جرى في مشاريع احياء وتطوير منطقة ابي نؤاس، وشارع جامع الخلفاء ـ بصورة تضمن التجديد مع المحافظة على «روح» التراث وليس شكله حسب، عملية معقدة جداً وتتطلب دراسات مستفيضة يشارك فيها المؤرّخون والباحثون والفنّانون الى جانب المعماريين، فإنّ الشروط الأساسية لتحقيق ذلك، ان يتوفر لدى المهندس المعماري نوع من الولاء للتاريخ، كي تتوفر أعلى نسبة ممكنة من عناصر الخلود لهذه العمارة التي لا يقتصر وجودها على أساس المهمة التي ستستخدم من اجلها فقط، وانما لتحقق فوق كل ذلك، هندسة معمارية وفناً جميلاً يرتبط بالجذور التراثية لهذه البيئة.

النجم الذهبي في سماء اورفيل

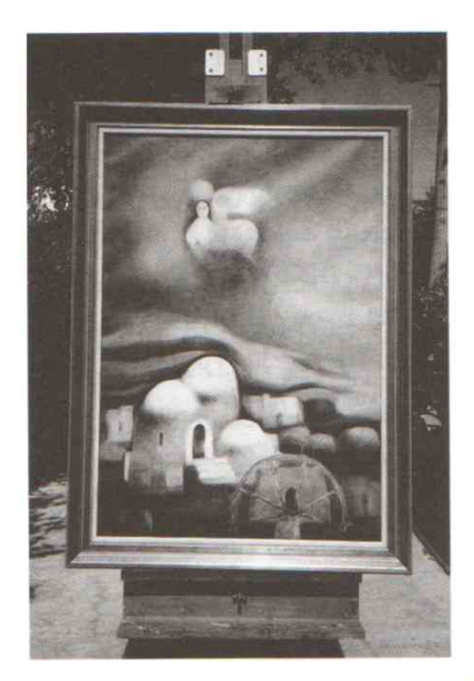
هذا مثال من العالم الثالث لمدينة «اوروفيل» الحضارية التي وضعت حجر اساسها جمعية «سري اوروبيندي» الشاعر والفيلسوف الهندي المشهور عام 1968 قرب مدينة «بوند شيري» في الهند. مدينة عالمية كسحابة ضخمة مع النجم الذهبي «ماتريماندير» الذي يكوّن نقطة الارتكاز المحوري للمدينة. وستغطي اورفيل بمناطقها الأربع: السكنية والصناعية والثقافية والدولية، مساحة تقدر بخمسة عشر ميلاً مربعاً. اما تعداد نفوسها فلا يزيد على الـ (50) الفاً. وستستقبل كليات المدينة الثقافية، العلماء والفنّانين من جميع انحاء العالم. وفي المنطقة العالمية، تكون حضارات الأُمم وفنونها وصناعاتها التقليدية، معرضاً فريداً لجهد الانسان العقلي واليدوي. ولقد دعت هيئة اليونسكو جميع الدول الأعضاء، للمشاركة في بناء هذه المدينة الذي سيستغرق حوالى العشرين عاماً، وتهدف الى امتزاج الثقافات

والحضارات العالمية المختلفة في بيئة ملائمة.

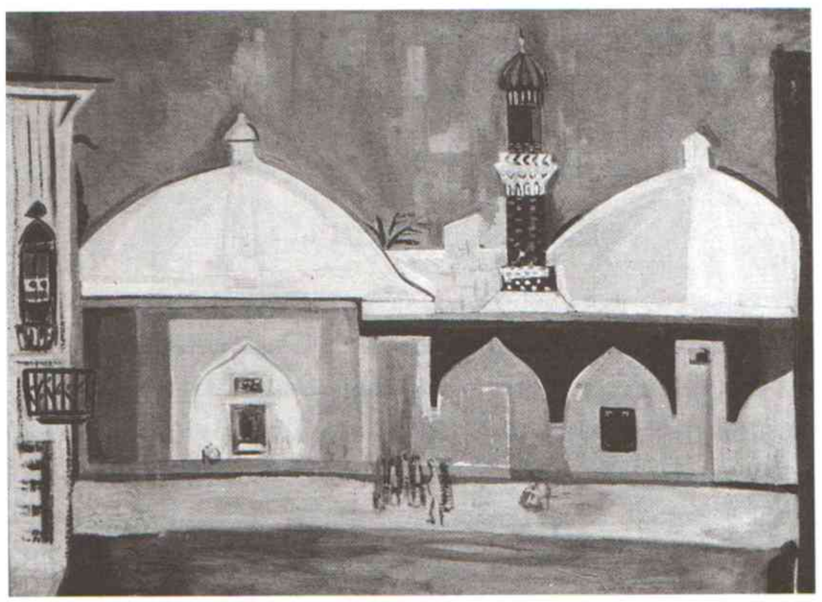
أمّا النجم الذهبي الهائل «ماتريماندير» الذي يرمز الى المثل الأعلى للجمال والتناسق، فهو مغطّى بأقراص ذهبية كبيرة، وتحيط به حديقة ترمز الى اوراق زهرة اللوتس الاثنتي عشرة، حيث تتحرك هذه الأوراق بلطف. وهناك ممرات بين هذه الحدائق تؤدّي الى قاعدة مكونة من اثني عشر جزءاً تحيط بالكرة الذهبية التي تبلغ مساحتها 45 × 30 متراً. ويلاحظ القارىء عند تأمُّل نموذجها المصوَّر بأن روحها المعماري متصل بروح الشرق، وبجذور فلسفته العريقة.

نيسان 1982





البراق - ١٩٩٠ (نوري الراوي)



جامع الأزبك/ نزيهة سليم



النقد الجديد..
جدلية الحوار واللاعنف



وصف اللامرئي

اذا كان لا بدَّ لنا ان نبدأ من البداية ذاتها التي اثارت هذا الموضوع، فلن تكون هناك نهايات مطلقة يمكن الركون اليها ما دمنا بصدد موضوع واسع كثير التضاريس كالنقد الفنّي.

وأحسب اننا تعلمنا بالممارسة العملية والتجربة الطويلة، ان لعبة (المدح والذم) البدائية، هي أقصر عمراً من الأعمال الابداعية التي تواجهها بوسائلها الساذجة. وهي نتائج سرعان ما يداهمها العطب لقاء اية هزة ريح. وعلى أساس من هذا الفهم الأوّلي لعملية النقد الفنّي. فقد آثرت ان اعلق حديثي هذا بطرف واحد من اطراف مقالة الكاتبة (نازك الاعرجي) التي اثارت فيها مسألة على جانب كبير من الحساسية. ألاَ وهي العلاقة القائمة بين الناقد والمبدع وموقف كل منهما تجاه الآخر تحت عنوان (الشركة المستحيلة) ـ جريدة الجمهورية الخميس 3 آب 1989 ـ وما يعنيني هنا هو ان تشكل هذه الأفكار التي تدور حول النشاط النقدي بشكل عام اضافة مجدية لما جاء في تلك المقالة، لاسيما ان الشراكة تضم طرفاً ثالثاً لا يمكن اغفاله، هو (المتلقّي او المشاهد) الذي يمثل الهدف النهائي لكل من توجهات الناقد وابداع المبدع.

وما دمنا نطمح (وخاصة في رابطة نقاد الفن) في ألا يأفل نجم تلك الشركة على ابواب الفكر الحر المستنير، فلا تدخلها إلاّ وهي مثقلة بأسلحتها الجارحة. فإنّ أول ما يعنينا تناوله في هذا الموضوع هو ان تتوزع الأدوار بين اطراف العملية توزيعاً عقلانياً مفعماً بروح عالية من الفهم والتجرُّد الأخلاقي.

بهذا المعنى، تخبرنا أية مقاربة جدلية، بأن الموقف الأجدى هو الذي يرتكز على اعتبار الفعل النقدي كرهان، إنّما يتعلّق بتحليلية المبادىء التي يمكن للفكر ان يعني الولوج على أساسها الى المعرفة. وليس لهذه القوة الفكرية الحق في ذلك إلاّ



بتغليب تصوراتها الخالصة من الشوائب وهكذا يطرح المشروع النقدي نفسه حالما يتدخل التماس الضرورة في مجال التذوق الجمالي، وهو يظهر هنا في حالته الحرة عندما ندرك بأي حق نناقش الأعمال الفنيّة وبأي روح. وماذا ينتظرنا من ردود فعل ازاء كل ذلك، غير اننا لا نستطيع ان نضع مثل هذا القانون الأخلاقي إلاّ ضمن شروط شديدة الدقة، تقود أساليب التحليل باضاءة دواخلها، لتبيان كيفية اتصالها ببعضها بشكل أساس.

ولا يمكن في مثل هذه الحال لحكم جمالي ان يكون مقبولاً كحكم ذوقي إلاّ إذا كان نابعاً من نظرة تأملية، وهكذا، يمكن لمثل هذا الحس المشترك ان يحدث اثرين أولهما عقلي ازاء جماليات الفن. وثانيهما تجريبي يجعل من الذوق الفنّي برهاناً على تجذر الثقافة وسبيلاً لفهمها وكلاهما يفضيان بنا الى فضاءات الفن الرحيبة.

في هذا الضوء. يمكن ان نعتبر الهدف الأساسي للنقد هو اثراء الوعي الذاتي للمتلقّي واشراكه في تلمس الأبعاد الداخلية للآثار الفنية. ثم تطوير ملكاته التحليلية عن طريق عقد الحوارات الصامتة مع تلك الآثار، وهو ما يؤدّي الى تعميق وعيه بذاتيته الخاصة. كما يؤهّله للانخراط في عملية التفسير التأويلي لما يشاهده في متاحف الفن ومعارضه وفي المجموعات الفنيّة المطبوعة. وهو ما يؤدّي بنا في النهاية الى ارساء قاعدة البناء الذاتي ـ التشاركي لقيم الفن العالية، دون ان ندع للزمن مهلة يقرر فيها ـ نيابة عنا ـ ما يمكن ان يفعله ازاء الأقنعة المستعارة التي تحجب وجه الحقيقة الفنّية عنا.

إعمل حتى اراك

وما دمنا نعرف بأن الفن معني بالحقائق الذاتية والتجارب الذاتية والظواهر الذاتية التي تخلق ردود فعل ذاتية مختلفة لموضوع معين من خلال النظر الى الحياة الانسانية في زمن ما ولما كانت قوانينه الخاصة تجري بعكس قوانين العلم الذي يعنى باقرار الحقائق الموضوعية والوقائع الذهنية والظواهر الثابتة. لذلك، لا يمكن ان تكون هناك مطلقات نهائية في النقد بصورة عامة. وعلى هذا الأساس تنتفي الصيغة الجارحة في النقد اذا عرفنا بأنه ليس مواجهة مع الآخرين. وانما هو قبل كل شيء مواجهة مع الذات. كما انه استكشاف لثقافة الفنان من خلال عمله. وهذا ما يدنينا من عالمه الى الحد الذي يدعونا الى مصافاته وليس الى مقاضاته او مجافاته. «لأن

الناقد ليس قاضيا» بل هو مجرد مشاهد منفعل بالعمل الفنّي. وهكذا يتعذر علينا في هذه الحالة، اعطاء سبب واحد على ان النقد الجاد يمكن ان يقصر عما يفترض له من دور في تعميق فهمنا للفن ومنجزاته.

قد توجد مناهج للنقد بقدر رغبتنا في السعي لامتلاك اجدرها بالتنوير، غير ان أي منهج منها ليس هو المنهج الوحيد الأكفأ لاستلام الاشارات الداخلية في النص. فنحن نحتكم في الأدب مثلاً الى حقيقة تقول «تكلم حتى اراك» وهو تعبير عن مكان وزمان فعليين اما في الفن فيمكن ان نقول «اعمل حتى اراك» وهو قول واضح بسيط لأنه يؤكّد على نحو مطرد مع اتساع القيم والأفكار التي نكتشفها فيها او تمنحنا فرصة لفهمها والاستمتاع بآثارها فلا عجب ان يكون على درجة لا متناهية من التعقيد بسبب امتلاكه ـ عكس الأدب ـ للغته المجازية، او في حال آخر لإيماءاته الرمزية وهي لغة تتألف من المواد والخامات الوسيطة. ومن الاشكال والحجوم والتكوينات المنشأة في الرسم على بعدين ثالثهما ايهامي مفترض بصرياً، لأنه بديل للحقيقة. اما في النحت، فهو في قدرته على قهر الفضاء. لذلك فإن أية تفسيرات تنشأ جراء الكشف عن تلك الأعمال، فكرية كانت أم جمالية ام انشائية، انما هي بحد ذاتها تعود لاجتهاد الناقد وتراكم خبراته في التحليل والاستنباط والى ان يصبح العمل الفنّي (في علاقاته بالأعمال الأخرى المناظرة لزمنه) في وضع مواجه لعين الناقد، وهدف مثير لنشاطه الفكري. فإن التكهُن بما حققه الفنَّان من قيم تشكيلية، يتطلب دراسة عميقة ورهافة حس في التناول. لذلك، لا بد للناقد ان يمتلك امتيازاته المواجهة للمبدع، وتفسيراته المناظرة لعمله الابداعي، وهي ـ كما تلخصها مناهج النقد المعروفة صفة الخبير، وملكة المتذوق، وقدرة الشعاع الكاشف، اضافة الى ما لا يعد من المهارات والنظم الفكرية والمعرفية الواسعة كالرؤية النافذة، والتمييز الواعي، والطاقة التعبيرية، والحساسية الجمالية، وقابلية الربط بين الظواهر. واكتشاف العلاقات الخفية بين نسيج المادة ولغة الألوان، والعين الثاقبة ازاء الخصائص الأساسية للعمل التشكيلي، والقدرة على التقمص العاطفي من اجل تجريب فعل العاطفة من الداخل، اضافة الى الرصانة في الحكم والحيادية في النظر الى الأعمال الفنيّة وتقييمها.

اللغة المرمزة

وكما يتحد الفنان بالضوء والفضاء والحركة والصمت والطبيعة، فإنَّ على الناقد ان يفعل ذلك بطريقته الخاصة التي تؤسر لب القارىء وتستثير طلعته. ان يغوص في

الذات بهدف الوصول الى ضمير النص الفنّي. من اجل اغناء معرفة (الآخر) وليس من اجل الانتقاص من عمل الفنان. انها وقفة حب ثقافية تصب في البيدر الفكري للمجتمع، ومن لا يتعامل مع الفن بايجابية حتى في سلبياته، يكون خارجاً على شرف المهنة ومتنكراً لامانتها. وقد يفضي به الأمر، اذا ما تنكب عن هذا الطريق القويم. الى ان يصبح عميلاً ثقافياً للتفاهة.

على نحو مماثل، قد تعمد الذات الناقدة الى اختبار نفسها من خلال الحصيل النهائي الذي شكلته ثقافتها الخاصة فما يعنيه المرء في ان يكون ناقداً (من وجهة النظر السايكولوجية) هو «ان يحيل تجربته الداخلية الى تجربة مشتركة مع الآخرين، ثم يعمد بعد ذلك، الى خلق مساحة لغوية مشتركة بينه وبينهم وفق المفهوم الانساني الذي يلخص استجابة المبدع لما يمكن ان يؤلف حواراً هادئاً ضمن علاقات طبيعية لا تنتهي خاتمتها بالتوتر والعنف، وما دام الفنان الذي ينم احساسه الثقافي على انه ممثل النخبة - يعرف ذلك ويتفهمه. فهو بالتالي انما يقدم تجربته الابداعية للجميع. بما في ذلك شخص الناقد ولا يضيره، ان يكون هذا الناقد رقيباً يثير الأسئلة ويجيب عليها.

وما دمنا نستطيع التمييز بين أنماط النقد الأساسية الثلاثة: الاحكام والأوصاف والتفسيرات، فلا يمكن في هذه الحالة ان نضع العملية النقدية في الزاوية الحادة لمغزى الأثر الجارح الذي تحدثه في نفس المبدع، دون ان نظلم النقد بكامل اغراضه واهدافه وانواعه وطرق ايصاله، وان نجرده من وظائفه الأساسية. بل وان نفرغه من محتواه الانساني من اجل ان يظل المبدع في مملكته لا يطاله فيها نقد ولا قانون. ولعل الجو الثقافي الذي يسمح بمثل هذه القطيعة، هو جو ينقصه التوازن. ويفتقر الى أبسط مقومات النقد الموضوعي الرصين واذا رضينا بمثل هذا الموضع الثقافي الشاذ من اجل تطمين نزعة الغرور التي تتلبس نفس المبدع، فأي حساب دقيق يمكننا تقديمه لمتلقٍ على درجة عالية من الاستعداد الطبيعي لاستيعاب جماليات الفن، واستشفاف معانيها وفهم رموزها، ما دام يملك الحق ـ بصفته ناقداً بدرجة ما ـ في مطالبة النقد بتنويرات معرفية شاملة تضفي على النص الفنّي جواً مؤثراً من شعرية الكلمات التي تمنحه قيمة العمل الرفيع.

الوصال مع الحياة

ان هذا هو ما يدعونا لأن نتساءل عمّا يقلقنا في مواجهة مثل هذه النهاية المؤسية التي آلت اليها العلاقة بين الناقد والمبدع. فلا نجد تفسيراً مقنعاً لها إلاّ بما



يمكن ان يحيلنا الى خلو ساحة النقد الفنّي من التقاليد الراسخة التي تؤسِّس لمفهومه، رغم ان الضرورات التاريخية قد افرزت عدداً من الناقدين الذين يشكلون خطا نوعياً يتوازن وواقع حركة تشكيلية ما زالت حتى اليوم لم تبرأ من عوامل القوى الطاردة في داخلها. كما انها لم تزل تجد في البحث عن شخصيتها الأصيلة. بل وفي استرداد هويتها الوطنية من مشتبك الانتماءات الغربية.

ان ثقافة عالمنا العربي برمتها ما زالت تفتقر الى الانسان البديل الذي ينبثق من ثقافة العصر، ولعل هذا ما يدعونا لأن نؤكد على ضرورة حضور دور الناقد في حياتنا الثقافية، بوصفه احد مشاريع البناء المهمة فيها. وكي لا يفقد هذا الموقع الذي يمثل المشهد الدرامي الرائع في مسرحية الوصال مع الحياة. فلا بدّ لنا ان نضع في يده مشرط الجراح ونخفي عنه سكين القصاب. وبذلك، سيصبح للصورة وجهاً آخر، يتحوَّل فيه النظر الى مشهد جديد لبناء في حالة صعود، وآخر في حالة انهيار. أمّا قلم الناقد، فسيفقد اهميته الثقافية التي يملكها اذا ابتعد عن المساهمة في مصير هذين البنائين.

تجاسد الشعر والتشكيل

قد يتعذر علينا الآن ان نمنح المشهد النقدي كامل اضاءته المسرحية ما دمنا لا نستطيع التبليغ عمّا وراء المشهد إلاّ باشارات ضوئية تتجه اساساً الى ما يحيط بالحركة التشكيلية من ظروف وملابسات، وما يترافق معها من شؤون خاصة وعامة تتصل بحركة النقد بطرف او بآخر. ذلك لأننا نعرف باليقين الثابت، ان ليس هناك من روائع فنيّة مجهولة في الفن العراقي. وما تناولته الأقلام بالنقد والتحليل والاشارة والتنويه، ليؤلف ثروة طائلة من الكتابات الجادة التي استمدت معانيها من صدق المعالجة وعمق التحليل وألفة الأساليب وتلوينها الأخلاقي. ولعلي لا أبتعد عن لب الموضوع كثيراً اذا ما أشرت الى المقال الممتع الذي كتبه بسحر قلمه المصور، الناقد حاتم الصكر تحت عنوان: (الشعر والتشكيل تواشج أم تناقد) وجاء نشره تلقائياً في جوار مقال الكاتبة نازك الذي أثار هذه الأفكار انه تذكير بأن تجاسد الشعر والتشكيل، هو لون من الوان التأليف الأوركسترالي لسيمفونية الحياة، وهو توازن بين دلالات الأصوات والألوان والكلمات في يوتوبيا الشعر والفن، فيما تهيؤنا اللحظة الواعدة لقراءة صورة قلمية رسمها (ميشال ديرميه) للوحة حقل الغربان للفنّان ڤان كوخ وجاء ذكرها في مقالة الناقد الصكر.

ان الضوء الموزع على لوحات (افرز) يفرضها دون تدخل ادنى رمز وما ان



نتكلم عن الغربان الجائمة فوق الحقل حتى نقتلعها من التصوير لنلحقها بالأدب. وان لم يكن امامها إلاّ الدلالة.. فهي لا تشكل عملاً، انما ثغرة، غربان، نقاط سوداء، ترقيم، انما ألا يبقى طيرانها صامتاً فقط. في حال كونها مستقرة في الذاكرة.

أفليست هذه لوحة مرسومة بلغة الوصف النقدي، إنّي أتساءل.

1989/9/5





رابطة نقّاد الفن في العراق
نظرة في الأعمال والآفاق

1982 - 1986

لعل من أبرز القضايا الفكرية التي شغلت أذهان المثقفين والفنّانين في العراق، قضية «النقد الفنّي» وغياب الجهة الفنيّة او الهيئة المعرفية القادرة على رعايته وايجاد التقاليد الواضحة لمناهجه العلمية ومدارسه الفكرية.

وهكذا، فقد اصبحت هذه القضية، تؤلف في جوهرها، حركة تستوي تناظرياً مع حركة تشكيلية وطنية مزدهرة، أخذت مكانها البارز في اطار الحياة الثقافية للقطر، منذ الثلاثينات من هذا القرن، ثم تطوّرت وطنياً وعربياً وانسانياً، حتى أصبحت في المنظور الحديث للفن، واحدة من أبرز الحركات التشكيلية وأكثرها تطوراً وديناميةً في الوطن العربي. وهذا الموقع بالذات، هو ما استدعى بالضرورة، وجود حركة نقدية تناظره وتقف في خط الموازنة معه. وهو أمر حمل الكثير من المفكرين والفنّانين والمثقفين على التفكير في ايجاد صيغة فكريّة مناسبة تؤالف ما بين حركة الابداع الفنّي، والفكر الخالص لنقده.

وهكذا ارتبطت المبادرات الأولى لتأسيس رابطة لنقّاد الفن في العراق بعام 1973، غير ان ظروفاً معينة حالت دون تحقيق هذا المشروع ورغم ان الفكرة بقيت حيّة في الأذهان متردّدة في الخواطر قائمة الوجود عبر الحوارات والمناقشات واللقاءات الفنيّة التي كانت تتجدد بين وقت وآخر على هامش الحركة التشكيلية حتى عام 1982 حينما ورد في نص الفقرة الثالثة من المادة (36) من توصيات المؤتمر الأول للفنّانين التشكيليين في القطر والمنعقد ما بين 27-1982/3/30 ما يلي:

«يوصي المؤتمر بضرورة تشكيل اللجنة الوطنية لنقّاد الفن ودعمها مادياً



ومعنوياً للاسهام في بناء حركة نقديّة في الفن التشكيلي وفق منظور (النقد الجمالي المعاصر)».

عندئذ، بادرت وزارة الثقافة والاعلام الى عقد «الحلقة الدراسية الأولى لقضايا النقد التشكيلي في العراق» في الفترة الواقعة بين يومي 25-1982/5/26 بقصر الثقافة والفنون، بعد ان شكلت اللجنة التحضيرية لها من السادة:

جبرا ابراهيم جبرا رئيساً، ومحمد الجزائري سكرتيراً، وشوكت الربيعي مقرراً، وجميل حمودي ونوري الراوي وسهيل سامي نادر اعضاء. وقد استمرت جلسات الحلقة الدراسية يومين اثنين صباحاً ومساء في ضوء منهاج أُعِدَّ من قبل اللجنة التحضيرية، حضره أكثر من خمسين مفكراً وكاتباً من المعنيين. بالرسم والنحت والعمارة، قُدمت فيه، ونُوقشت خلاله، ستة بحوث اساسية، انتهت ببيان ختامي، اكد في الفقرة الأولى من توصياته على: «ضرورة تأسيس لجنة وطنية لنقّاد الفن في القطر، ترتبط بالرابطة الدولية لنقّاد الفن التابعة لليونسكو».

أمّا البحوث والدراسات التي قدمت خلال هذه الحلقة فهي كما يلي:

1 ـ **النقد والموقف من الفن ـ جبرا ابراهيم جبرا.**

2 ـ **الحركة النقدية في العراق منذ الأربعينات حتى اليوم ـ نوري الراوي.**

3 ـ **امكانات الكتابة النقدية الجديدة والأهداف الاجتماعية ـ محمد الجزائري**

4 ـ **مشكلات النقد الفنّي في العراق ـ سهيل سامي نادر.**

5 ـ **اعداد الناقد الفنّي ـ كاظم حيدر.**

6 ـ **الجماليات والنقد الفنّي ـ د. ماهود أحمد.**

❀ ❀ ❀

وبعد انتهاء وقائع الحلقة الدراسية، صدر أمر وزاري بتأليف (رابطة نقّاد الفن في العراق) عُهِدَ اليها مهمة القيام بإعداد التدابير واتخاذ الخطوات التنظيمية لوضع مشروع النظام الأساسي للرابطة، ثمّ الشروع باقامة الصلة مع «الرابطة الدولية لنقّاد الفن (الآيكا)» التابعة لمنظمة اليونيسكو، تمهيداً لانتسابها الرسمي لعضويتها.. ثم البدء بممارسة دورها، في تحريك الأجواء الفنيّة وتشجيع الحوارات الفكرية، تواصلاً مع القاعدة الحيّة لمجتمع الثقافة والفكر والفن، وذلك عن طريق عقد الندوات، وتنظيم الأمسيات واجراء اللقاءات في اطار الحركة الابداعية في الفن التشكيلي، بما في ذلك، ابداء المشورة الفنيّة في القضايا الجوهرية التي تتعلق



بمسيرة الحركة وتوجهاتها وآفاق تطورها، ثم السعي الحثيث لتوثيق الصلة الجدلية بين المبدع والمتلقّي.. بين الفنّان والمشاهد، وتعزيز الدور الايجابي للفنّان في شحذ ملكات التذوق الجمالي للجمهور، ومنحه الفرص المواتية لتوسيع آفاق رؤيته الفنيّة من اجل معاينة ذوقية اصيلة للأثر الفنّي، تمهيداً لرؤية اعلى لظواهر الحياة والعصر، في ضوء من مثل الجمال والمعرفة والاتساق الروحي والأخلاقي.

واخيراً، السعي ـ عبر كل الوسائل الثقافية والاعلامية المتاحة ـ لإيجاد المناخ الفكري الملائم لنمو تقاليد نقدية تتيح للفن العراقي الحديث فرص التطور والنقلات النوعية، ومواكبة حركات الفن في العالم.

❀ ❀ ❀

ولقد سعت الرابطة منذ تأسيسها في السابع من حزيران عام 1982 حتى اليوم، من اجل ارساء وتعزيز الأُسس النظرية في النقد الفنّي، كما ساهمت، عبر نشاطاتها المتنوعة وبرامجها المتواصلة ومقالات أعضائها في الصحف والمجلات، ـ بما في ذلك كتبهم المطبوعة ودراساتهم في حقول المعرفة ـ الى تحقيق منهجية علميّة في معالجة قضايا الابداع في الفن التشكيلي وصولاً إلى:

- اثراء الحياة الثقافية والفنيّة في القطر، بما يعزز حيوية الابداع الفنّي، ويجدد طاقات المبدع، ويعمق الصلة بين عملية الإبداع ومستجدات الثقافة والفكر.

- تجديد الحوار مع تراث (الأمة على أساس استيحائي ـ الهامي، يساعد على اذكاء روح الانتماء، والرجوع الى الينابيع، وتحصين عملية البناء الفنّي من الوقوع في شراك النقل الحرفي والمماثلة الرديئة لأعمال الفن في العالم.

- التواصل مع المستجدات الحضارية في الفكر النقدي العالمي، والتأكيد على دور المبدع في حركة الثقافة الانسانية.

وهكذا، فقد بدأت الرابطة، تأكيداً لخط مسارها الفكري بإقامة الندوات، ومواصلة الاجتماعات، والخروج بالحوار من اطار المحاضرات التقليدية الى عقد ندواتها في قاعات المعارض الفنيّة المختارة من اجل ادارة الحوارات والقاء الأضواء الكاشفة على جوهر



العملية الابداعية للفنّان. ولقد تميَّزت تلك الندوات بالحضور الحي للجمهور وبحيوية النقاشات التي دارت خلالها.

واخيراً، ابراز دور العراق الحضاري المتميز من خلال المؤتمرات العالمية التي عقدتها الرابطة الدولية، وشاركت فيها رابطتنا بحضور مشهود ـ باعتبارها العضو الآسيوي والافريقي الوحيد في تلك المؤتمرات.

لقد ساهم في هذه الرابطة عدد من الزملاء الأعزاء، وعملوا فيها مدداً مختلفة، إلاّ أن ظروفاً حالت دون استمرارهم في مسيرتها التي امتدت منذ حزيران عام 1982 حتى الآن، فلا يسعنا إلاّ ان نثمن تلك المشاركة التي تواقتت مع بداية المسيرة، وتحملت جزءاً من عناء التأسيس، نسجل للتاريخ أسماءهم فيما يلي:

1 ـ السيد محمد الجزائري ـ ناقد وأديب (رئيس تحرير مجلة فنون).

2 ـ السيد شوكت الربيعي ـ فنّان تشكيلي وناقد فن.

3 ـ السيد جميل حمودي ـ فنّان تشكيلي وناقد فن.

4 ـ السيد كاظم حيدر ـ فنّان تشكيلي وناقد فن (استاذ في اكاديمية الفنون الجميلة ـ متوفى).

5 ـ الدكتور ماهود أحمد ـ فنّان تشكيلي وناقد فن (استاذ في اكاديمية الفنون الجميلة).

1986



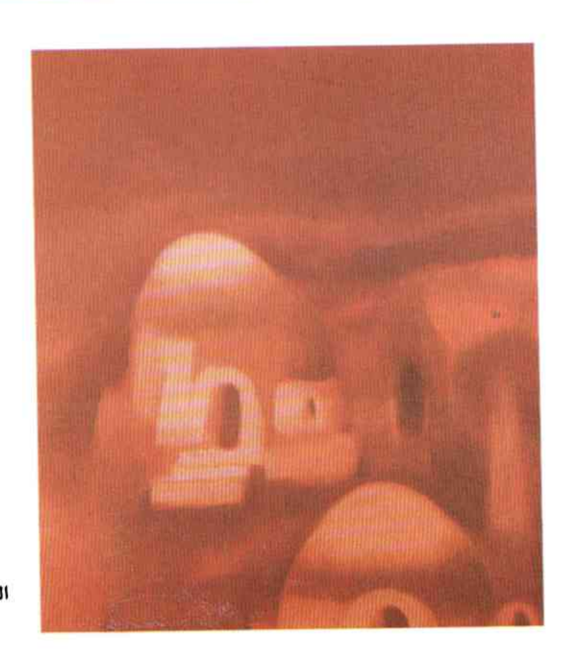


أوراق ملونة من المفكرة الفنيَّة

الصور.. والمرايا القديمة



شخصان / اسماعيل فتاح



القرية تحت اجنحة الصمت/
نوري الراوي





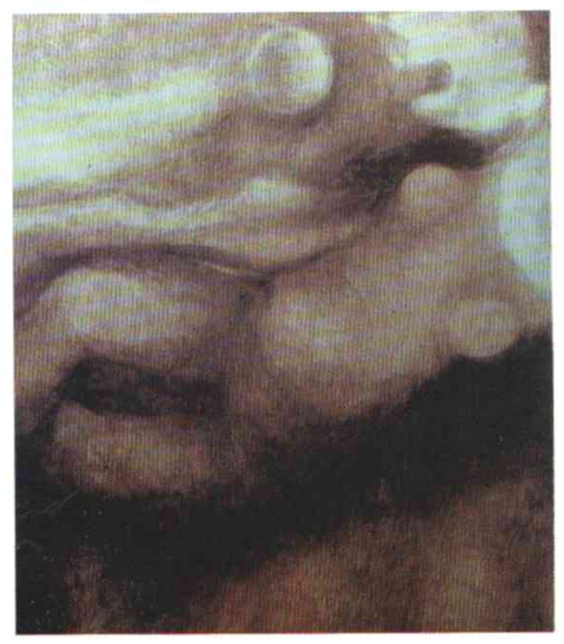
المزار/ اسماعيل الشيخلي



راس فتاة قروية/ جواد سليم



خيول واعراب / فائق حسن



حلم/ نوري الراوي



اشراقة الصباح/ نوري الراوي



الأجنحة/ ضياء العزاوي

هذه الصور الصغيرة، انقلها من ماضٍ تهشمت بعض مراياه، وتآكلت خلفيات البعض الآخر منها، غير انها ما زالت تحتفظ بالرسوم الغائمة والصور الحائلة، والوجوه التي شحبت من طول ما كرت على مراكضها الأيام. . وهي على كل حال، استعادات ما كنت لأعمد الى تسجيلها في هذه الصفحات، واستثير من خلالها الذكريات والوقائع والأحداث، لولا انّي اعتبرها صفحات من تاريخ يومي عبرناه بالجهد والصبر والمعاناة، ونحن ننشد ان تصبح اللوحة الفنيّة والتمثال والصورة والكتاب والاسطوانة والكاسيت، شيئاً معادلاً للحب وللخبز اليومي.

لقد كانت في الحق أمنية، ولكنها على اية حال، كانت تمثل شعائرنا المضمرة لربيع قادم ما كنا نحس بمقدمه لولا شعورنا الرهيف كفنّانين ازاء مستقبل الانسان وسعادته في هذا الوطن الجميل.

وهكذا فقد عمد الكثير منّا تأسيساً على هذا الموقف الانساني النبيل، الى استهلاك الكثير من طاقاته الذاتية مثلما يستهلك شظايا الألوان وعميق المشاعر، بأمل ان يصوغ من خبراته الابداعية شيئاً قابلاً للتداول، وان يمنح الناس بعضاً من المسرة التي يملكها وهو يجاهد بصدق في سبيل ان تكون المثل السائدة في الحياة هي الأقانيم الثلاثة التي مجّدها الانسان:

الحق والخير والجمال. .

الفن إذن أيُّها القارىء العزيز، هو ذلك الهوى العاصف الذي طوحنا في اقاليمه الأولى منابيذ مجتمع ومطاردي اهل وعشيرة!. . ولما كنا لم نتعظ يومذاك بقول من قال بأن الحياة رحلة مفروضة على بني الانسان، وان المسافرين فيها «يرون فيها القليل مما لهم، ويكتشفون الكثير مما ليس لهم ولن يمتلكوه يوماً» فقد بقينا احياء حتى اليوم لنقع على صدق هذه المقولة، وقدّر لنا ان نمتلك بدل ذلك الشيء الموهوم الذي لا يمتلك، ضمائر حيّة، ودواخل نقيّة، ونفوساً مجبولة على الخير،



استطعنا ان نخوض بها جميعاً دروب هذا العالم السريالي، دون ان نفقد شيئاً مما كان يعمر تلك الدواخل من جمال، ومنذ تلك البدايات البعيدة، ونحن نجري على مراكض الزمن كمن هو في خصومة مع الحياة والمواضي من أيّامها وأيّامه، رغم انها ظلت تحمل تلك النكهة الغريبة التي لم نستطع تحديدها ولا تعريفها، كما لا نستطيع اليوم إلاّ استذكار ايامها والحنين اليها واسترجاع صورها الذاهبة.

■ فن الانسان ■

لقد كنت أتخيّل تلك الوجوه السماوية للأطفال في لوحات رافائيل، وأحس برفيف اجنحتها الملائكية، فيخيل لي بأن متحفاً رائعاً من متاحف العالم الكبير قد فتح لي ابوابه ومنحني فرصة الدخول الى قاعاته، لأشهد (فن الانسان) واشرك معي في هذه المتعة الروحية، كل من نظر في الشاشة الصغيرة ورأى. . بدءاً بتمثال اللبوة الجريح، وانتهاء بآخر صيحة في الفن الحديث.

ربما كانت هذه الصور قد خطفت في ذهني يوم دخلت باب الاذاعة والتلفزيون في صيف عام 1957 لأصل ما انقطع من حلقات البرنامج التشكيلي الذي كان يقدمه صديقي وزميلي الفنان اسماعيل الشيخلي، ريثما يعود من اجازة الصيف التي كان يقضيها في فرنسا كل سنة. وهكذا اقترن هذا العام، بل اقترن السابع عشر من حزيران، بتقديم اولى حلقات برنامجي التلفزيوني: (زاوية الفن).

وتوالت حلقات هذا البرنامج، وهي تعرض صوراً ولوحات وتماثيل كما تقدم لقاءات حية بالفنّانين وحوارات معهم وهم يرسمون وينحتون ويصنعون الفخار في ستوديو التلفزيون، اضافة الى ما كانت تقدمه خلال فقراتها الخاصة عن الفن في العالم من اخبار واحداث واعلام ومدارس فنيّة. وهي فقرات كانت تعتمد بالدرجة الأولى على ما كنت أجمعه من صور خارجية اعتمدها في تغذية تلك الفقرات. ولم اضن على هذا البرنامج بغوالي الصور الفنيّة الملونة التي كنت استلها من مجموعاتها الثمينة، وأُعلّقها على سبورة ما كانت المسامير الصغيرة السوداء (التي لا يملك قسم الديكور إلاّها) لترحمها من التلف او التمزق. وهي نهاية كنت اتقبلها راضياً سعيداً، ما دمت اعرف انها في النهاية تخدم هدفاً فنّيًا عزيزاً. ولعل المهمة الشاقة التي كانت تصاحب كل حلقة من حلقات هذا البرنامج، انما كانت تتمثل في نقل اللوحات والتماثيل وقطع الفخار والسيراميك (بما في ذلك العجلات الكهربائية الدوارة التي تستخدم في صنعها) من خارج مبنى الاذاعة والتلفزيون حتى الاستوديو القديم الذي كان يعرف آنذاك بـ (البنكلة). ولم تكن مشقة حمل تلك الأعمال الفنيّة وحدها هي

التي كانت تشق عليّ بطول المسافة وتكرار عملية النقل، بل كانت تعليمات الحراسة المشددة التي لا تسمح بوقوف السيارات الخاصة قريباً من الباب الرئيسي لمبنى الاذاعة والتلفزيون.. ومثل هذه الحالة، كانت تحملني مسافة مضافة، وعليّ وحدي تحمل عناء العمل دون معين.

أعود من هذا الاستطراد الذي كان لزاماً عليّ أن اسجله هنا، لا للذكرى بل للتذكير الذي ربما ينتفع به الآخرون، وللتاريخ الذي سيكون يوماً ما وثيقة فنيّة يمكن الرجوع اليها في المستقبل.

أقول، اعود من هذا الاستطراد لأوصل حالة من الزمن بحالة اخرى دون تقطيع يُخل بتواصل حلقاته، وأُضيف الى ما قلت سابقاً بأن الفنّان اسماعيل الشيخلي حينما عاد من عطلته الصيفية، لم يجد ما يحمله على العودة الى تقديم هذا البرنامج مرة أخرى، بل هيأ لي من قبوله ورضاه، ما شجعني على الاستمرار في تقديمه ومواصلة السير في مهمته الصعبة حتى اليوم. ولعله كان سيجد من العنت، ويتلقّى من المتاعب ما لا قبل له باحتمالها والصبر عليها بعكس ما أنا عليه تماماً.. فأنا أحتفظ في تاريخي الفنّي بخيوط مرئية وخافية تشدني بنسب الى ساكن بطن الحوت!..

■ الأجنحة والأقفاص ■

من: (زاوية الفن) اذن بدأ هذا البرنامج يشق طريقه الصعب الى المستقبل، وهو مؤمن بأن الفنّان لا يمكن ان يبدع من اليأس الحقيقي.. إن كونه فناناً هو ان يؤمن بالحياة، وابداً ما كانت الحياة لواحد منا فراشاً وثيراً من ريش!..

كانت التعديلات تجري على هذا البرنامج، فيتكيف وفقاً لايقاع الحياة، وتوازياً مع تطور الحركة التشكيلية، مستفيداً من كل ما تسمح به ظروف تلك الفترات الزمنية من امكانات متاحة، وهو في ذلك، يدرك تمام الادراك مهمته الخطيرة في تربية الذائقة الفنيّة لدى الجمهور، وشحذ الملكات الابداعية لدى شباب الفنّانين، وتوسيع مدى الرؤية الفنيّة لدى سائر المثقفين، وهي مهمات ترتقي في حياتنا المعاصرة الى حد الضرورات القومية. اذ ليس أدعى للأسف من ان يفقد الناس القدرة على رؤية بدائع الفن فلا يستجيبون لها ولا يستمتعون بما تمنحه لهم من أحاسيس ومشاعر عليا، او على الأقل، لا يستطيعون التمييز بين العمل الفنّي الجيد او العمل الفنّي الرديء. لذا فلا بد لهم ان يتهيأوا بالفهم الصادق، والنظر السليم لاستقبال الفنون والحكم على الأعمال الابداعية فيها، او الانفعال بها تمهيداً لفهم



معانيها وتفهم رموزها، والتزوُّد بطاقاتها الجمالية العالية من اجل بناء عالم نفسي وفكري افضل للانسان العراقي. فلقد أصبح من البدهيات في الثقافة الحديثة ان تحمل الفنون ذلك الاشعاع السحري الذي يضيء دياجير النفس الانسانية، ويمنحها القدرة على مواجهة الدمامة والقبح وسائر الأمراض التي تحيق بالانسان فتضعف من قدراته الذاتية امام نوازل الحياة، بل تقف دون سقوطه في مهاوي اليأس والقنوط.

■ اعلام الفن ■

هذا العنوان الجديد، هو الذي حمله البرنامج في عام 1958، وهو اشارة الى انتهاج طريق جديد في تقديم المادة الفنيَّة من خلال تقديم شخصيات الفنَّانين، عراقيين أو عرباً أو أجانب. وتشكل هذه العملية، الفقرة الرئيسة في البرنامج، أمَّا الفقرات الأخرى فتتناول الاخبار والأفكار والتقارير الفنيَّة السريعة التي كانت تطرح على الساحة التشكيلية في ذلك الوقت.

وانتهاجاً لهذا الاسلوب الجديد، فقد اطلت من الشاشة الصغيرة وجوه الفنَّانين العراقيين، وعبرت امام أنظار المشاهدين اسماء بلغت المئتين وتعدتها، واستغرقت الحلقات حيوات فنَّانين طبقت شهرتهم آفاق الوطن العربي، ولم تتعد شهرة البعض حدود الوطن. وكانت لي مع بعض البعض من هؤلاء الزملاء أقاصيص وحكايات بعضها طريف وبعضها الآخر موجع، غير انها كانت منسوجة على نول عصري غريب يمزج الحرير بالقطن ويوالف بين الصوف والكتان، ليخلق من هذا الكل المتنافر نسيجاً غرائبياً لا يتآلف فيه لون مع لون، ولا تلتقي منه لحمة بسدى!.

وعلى امتداد تلك الفترة الزمنية التي قاربت الثلاثين عاماً، نسي البعض، بأن (الحب) هو الشيء الوحيد في هذا العالم الذي يولد من صمت النفس النقية، وان (الفن) هو الشيء الوحيد في هذا العالم الذي يشبه الحب، وان عليهم ان يقدموه للآخرين دون إمنان. . وان عليهم في هذه الحالة، ان كانوا صادقين مع انفسهم ومع العالم، ان يتحدوا به، او يتلقوه من أيدي الخلصاء من رفاق المسيرة، كالمطر او الثمر او نور الشمس!. ولكن، هل من سبيل للوصول الى هذه الغاية؟..

إنني أجد (وقد وجدت ما حملني على الاعتبار بما اسلفت من تجربة طويلة) بأن الأمر أكبر مما نحلم، ذلك لأن التصدي لمثل هذه المهمة التربوية المتعددة المسالك والأبعاد، يتطلب قدراً كبيراً من الموضوعية في الاعداد والدقة في الاختيار، والشمولية في استيعاب المادة، والعمق في فهم تاريخ الفن، لأن الفن التشكيلي لم يعد للرؤية العابرة، بل هو عملية فكرية ترتدي لبوساً شكلياً، شأنه شأن

الأدب والشعر والدراما والموسيقى. ولقد سعيت جهدي ان أجعله قريباً من الافهام متمثلاً بكلمة (اندريه موروا) التي تعتبر «الفن بأنه نوع من السرور لأنه شعور بأنك تريد ان تنفق كل ما عندك بصورة تسعد الآخرين» ولكني كثيراً ما وجدت بأن أولئك الآخرين ما زالوا أبعد من مرمى النظر من الفن، وانا ما زلت اذكر بهذه المناسبة تلك الكلمات التي قالها لي زائر اجنبي كبير شاهدني وانا منهمك في تعليق الصور وتوزيع التماثيل استعداداً لظهور البرنامج على الهواء: «ما اشقَ مهمتك أيُها الفنان.. انك كمن يزرع الزهور في حديقة الشوك».

وبعد مضي أكثر من عشرين عاماً على تلك الزيارة، لم اشعر بالندم على اصراري العنيد في المضي بزراعة الزهور في بستان الشوك، كما لم يساورني الندم على ما مضيت في تحقيقه من اجل الفن، رغم لحظات الضعف واليأس التي تنتاب النفس البشرية في الفترات العصيبة، لأني أؤمن بأن (الفن) يبقى كالحبيب المعبود الذي نعشقه ونهجره.. نبتعد عنه او نجفوه، ولكننا لألف سبب وسبب، لا نستطيع منه فكاكاً.

■ الضحك والدموع ■

كيف يتسنّى لي ان اصطاد بعض الحكايات من دفتر طمست حروفه وغبشت صور ذكرياته فلم تعد تبين؟..

ولكن هناك حكايات لا يمكن ان تُنسى.. لعل ذلك راجع لما خلفته في النفس من لوعة او تركته في القلب من لمسات جارحة. اذكر اليوم واحدة منها كلما استعدت احداثها مع صديقي الدكتور علاء حسين بشير، ضحكنا معاً على ما جرى خلالها من ملابسات، دخل الجانب الأكبر منها دور التعقيد. وهو يعدني بين حين وآخر ان يهديني نسخة ما زال يحتفظ بها من مجلة الكلية الطبيّة التي نشرت مقالاً ضافياً عن لقائنا في التلفزيون، فلا تمنحه مشاغله الكثيرة ولا تمنحني الصدف فرصة اللقاء به إلاّ حين يكون كل منا قد فاز بالهرب من تبعاته الخاصة دون ميعاد!.

فقد قدمت في عام 1964 ثلاثة من طلبة الكلية الطبية الذين أقاموا معرضاً مشتركاً لأعمالهم الفنيّة في الكلية، وهم: الدكتور علاء بشير والدكتور عبد الاله الحلي وطالبة لم اعد أتذكّر اسمها الآن. كانت أعمال الفنّان علاء منذ بداية هوايته للفن، ذات منطلقات رمزية يجنحها الخيال في معظم الأحوال. فقد عمد في واحدة من لوحاته الى معالجة موضوع يشير الى اعتناق الاسلام والمسيحية، فرسم صورة تمثل وجهي شيخين وقورين يقترب احدهما من الآخر اقتراباً مؤالفاً حميماً، ولما

اراد ان يحقق افكاره الانسانية في اللوحة عبر عن ذلك برسم شمعة مضاءة تنشر النور على الوجهين ترميزاً لألق النور الالهي الذي يؤاخي ما بين الرسالتين السماويتين ويجعل منهما هادياً للبشر أجمعين.

وكانت تلك الفقرة من البرنامج وما قدم فيها من تعليق، هي القشة التي قصمت ظهر بعير السلطة آنذاك، وهكذا فقد استغل الموقف لأغراض سياسية اثارت بعض الصحف جانباً من حملة الاستنكار على ما جاء في التعليق من اشارات، حتى وصل الأمر الى حد ظهور الحملات موشحة بالجملة المشهورة: نحن الموقعون ادناه. وهكذا استدعت الظروف المتأزمة الى احتجاب البرنامج، بتوجيه رسمي اعلى، لمدة شهرين، عاد بعدها الى الظهور حين تغيَّر الجو السياسي كما يبدو من حال إلى حال. وفي عوداته المتكررة بعد كل احداث تلم بالبلاد، كان يستمر في مغالبة الأنواء، عابراً اشهر الصيف خاصة مع اولئك الفنِّيين المجهولين الذين كانوا يعملون في ظروف شاقة عسيرة لا توصف، كانت ترغمهم على التخفف من الملابس حتى الاكتفاء بالملابس الداخلية، حين لا يمكن تقديم اي برنامج والمبردة الضخمة تهدر داخل تلك (البنكلة) المعروفة. وقد يخرج الأمر على حدود التحمل، فينتقل العمل من الاستوديو الى فضاء البستان المجاور لمبنى الاذاعة والتلفزيون.. وللقارىء ان يتصور الحال اذا ما اختلطت بعض الأصوات الوافدة من اطراف البستان في نسيج برنامج حي لا يمكن الاجتهاد فيه وهو يبث مباشرة على الهواء.

قد يناكدني فنَّان ممن كنت اعتمد عليهم للظهور في البرنامج، فيخلف وعده بالحضور، حتى اذا أزف موعد البث لم أجد له اثرا.

أحسب ان تلك الأمسية التي تعقبت فيها اثار صديقي الفنان الراحل خالد الرحال، من المواقف التي لا أنساها، فقد بحثت عنه في جميع اقسام وفروع معهد الفنون الجميلة الواقع في منطقة (الكسرة) حتى اذا لاح لي (بمحض الصدفة) من خلال شباك مضاء في قسم الادارة، سارعت للإمساك به واصطحابه الى استوديو التلفزيون ليتحدث عمَّا يدريه ولا يدريه من هموم النحت في تلك الأيام.

مروراً بمثل هذه اللحظات الحرجة، واستذكاراً للعديد من وقائعها المؤثرة، كنت أعمد في الكثير من الأحيان الى الاستعانة بالمضموم من المواد والفقرات الجاهزة، تحسباً لما قد يقع من احراج فاقدمها بديلاً لذلك، وقد الجأ في بعض الأحيان ال فطنة زميلي الفنَّان خليل العزاوي ـ الذي كان رئيساً لقسم الديكور يومذاك ـ فلا يخيب ظنِّي في مثل هذه الحالات، اذ كانت خبرته الطويلة في ميدان الديكور التلفزيوني، تسعفه بالعديد من الأفكار والمشاريع الفنيَّة الصغيرة التي يمكن ان تكون



فقرة مقبولة ومفيدة، تعني اكثر ما تعني هواة الفن وطلبته، وهي اعمال تدخل في اطار صب التماثيل الجبسية او صنع بعض النماذج الصغيرة للزينة الى غير ذلك من الأعمال الفنيّة اليدوية.

■ نافذة على الفن ■

حينما تصبح العملية الفنية حواراً جدلياً بين الزمن والانسان، فالأبدع ان تكون محصلة هذا الحوار، هي الصورة الجديدة للتجربة الابداعية، فقد أوجب الظرف المحلي لتطور الحركة التشكيلية في القطر ان أمنح البرنامج اسماً جديداً في عام 1961، مع استيعاب للمضامين والأشكال الفنية الجديدة التي تطرح في الساحة.. وهكذا مارست تلك (النافذة) دورها الايجابي في نقل مشاهديها الى عوالم الفن الرحيبة، وهي تحمل المصابيح والنوايا الطيبة امام كل من أحب الفن وعرف قدراته العجيبة على اضاءة الحياة وتغييرها، حتى تصل بالبعض من هواته الى أبواب معهد الفنون الجميلة، وبالبعض الآخر من الفنّانين الى قاعات اكاديمية الفنون، ثم اذ هي تعود من تلك الطقوس التشكيلية، فإنّها تتجه مرة أخرى الى تقديم طالب في هذا المعهد او مُتخرجٍ فيه، وقد تستقبله بعد سنوات دراسته العالية في الخارج، لتقدمه من جديد وهو يحمل شهادة التخصص.

انها دورة الحياة ايُها القارىء العزيز، وهي دورة عبرت من خلالها مئات الأسماء التي تألّقت في سماء الفن، وكان لها حضورها المشهود في لقاءات البرنامج ومتابعاته واخباره.

معارض، واحداث فنيّة وحوارات لم تنقطع عن المشاهد. عمل حي في ستوديو التلفزيون، وانتشار في المساحة المتاحة للبرنامج على آفاق رحيبة من الفن العالمي وكل ما يمكن ان يقدم من ثقافة فنيّة تخاطب المثقف والمتذوق والمشاهد البسيط وطالب الفن وهاويه، فتساهم في تحسيس اذواقهم الفنيّة واغناء معارفهم العامة، وإضاءة حياتهم بما تضفيه عليها من جماليات الفن وما تمنحه لهم من متع ذهنية.

هذه الخلاصة، ما زلت احتفظ بأرشيف كامل عنها يحمل كل الصور والوثائق والتعليقات والحوارات والمتابعات التي جرت عبرها ومن خلالها، وهي جزء من ارشيف وثائقي كبير يغطي اربعين عاماً من حركة التشكيل في العراق.

غير ان البرنامج لم يستمر في تأدية رسالته، كما لم يمنح من الوقت ما يكفيه للمضي في منهجه المرسوم. فقد كان كغيره من البرامج، رهين الأهواء والأمزجة

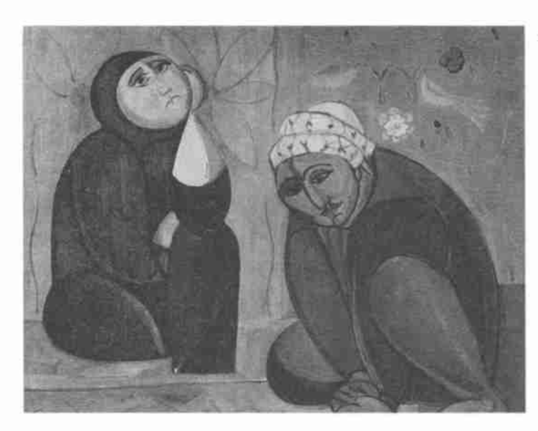


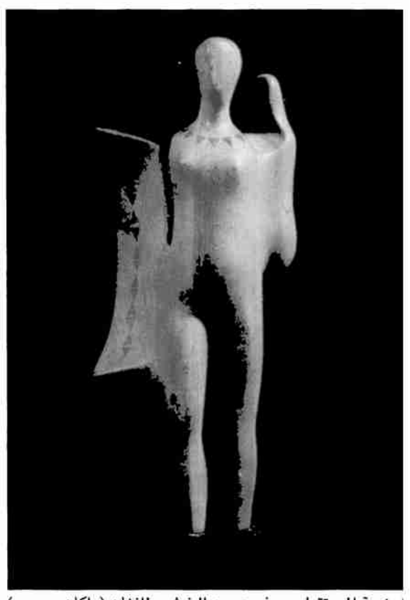
وتغير الكوادر، بل هو ضحية كل هذه الحالات الطارئة السريعة التي ما تنفك تغزو التلفزيون من وقت الى اخر فتعصف ببعض البرامج. وتزيل من ساحة العمل اخرى، وتستحدث ثالثة ترى انها الأنفع والأصلح والأجدى، متذرعة بالتجديد مرة وبالتطوير مرات.

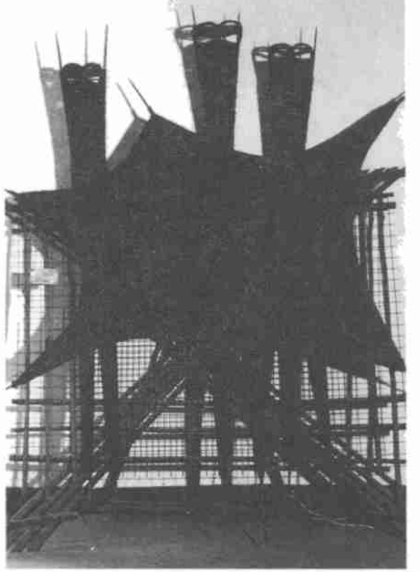
1987/12/6






نزيهة سليم / خياط
اللحف - ١٩٦٥.


'جنحة المستقبل»... نحت من الخشب للفنان (راكان دبدوب)
ـثال من النحت الحديث الذي يتناول السطوح بالتبسيط.

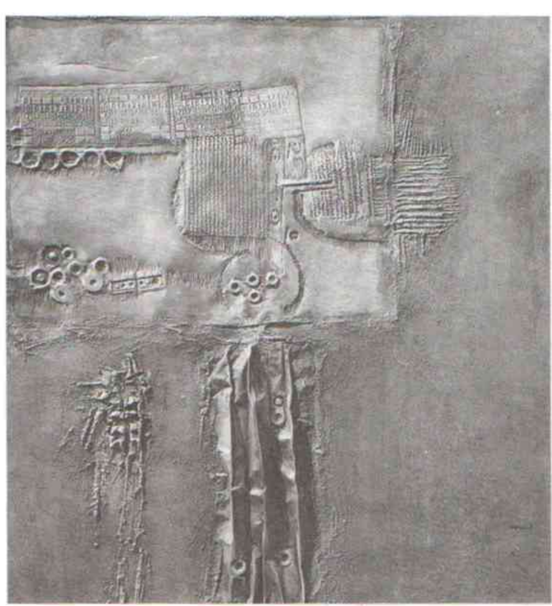

أعراب - نسيج من شعر الخيام على هيكل من الأسلاك
المعدنية (بحث نحتي جديد) صالح القره غولي - ١٩٦٥

الحلم - ١٩٧٤/ ليلى العطار

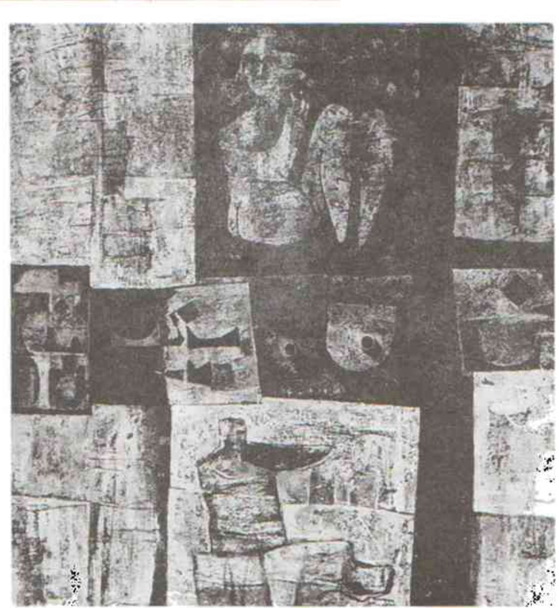




الظهيرة ١٩٥٥/ الدكتور خالد الجادر

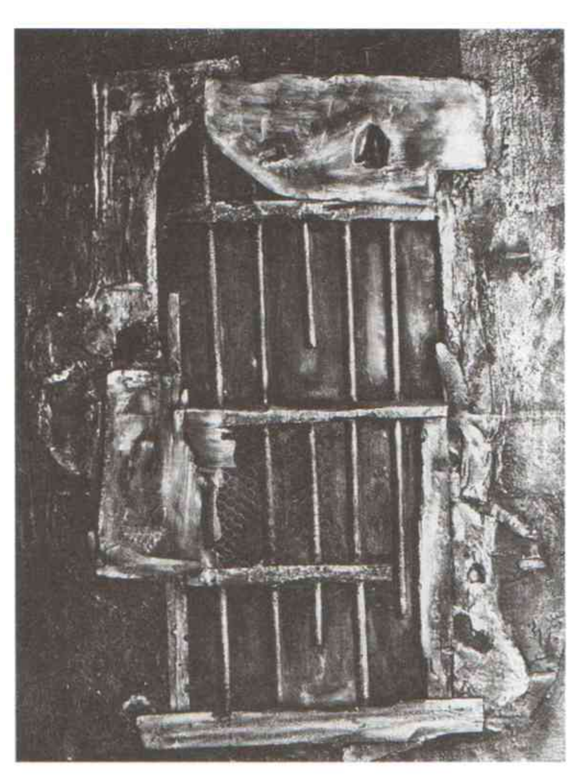


طرق على الألمنيوم – ١٩٦٥
صالح الجميعي

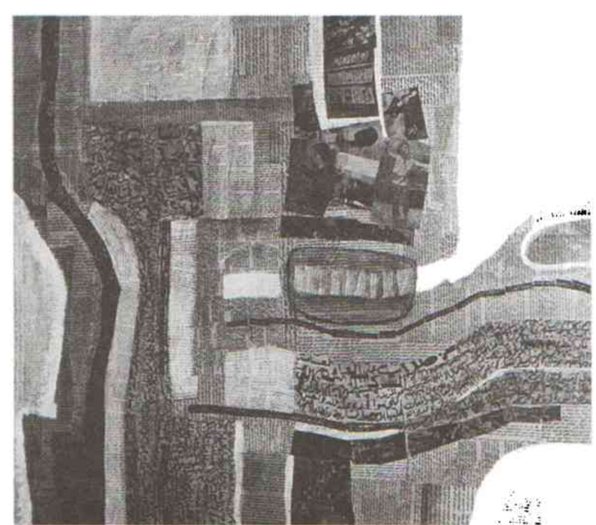


تكوين – ١٩٧٠
راكان دبدوب



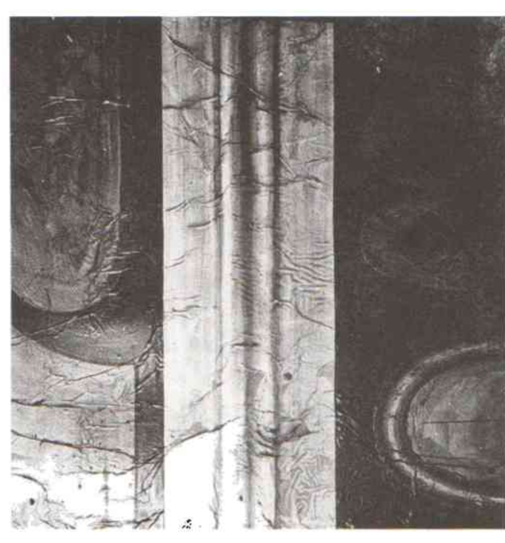


نهاية شباك/
فاروق حسن

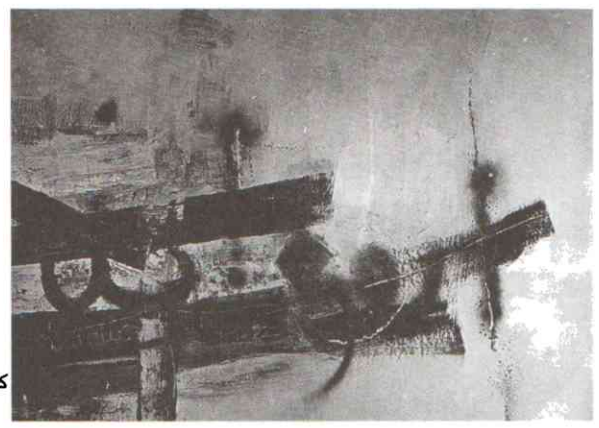


تكوين - ١٩٦٧/
ناظم رمزي

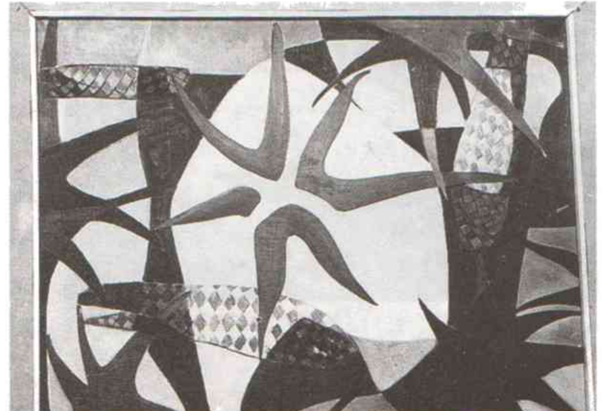




الأزرق قبل الليلة/
رافع الناصري



كتابة ممسوحة على الجدار
شاكر حسن آل سعيد

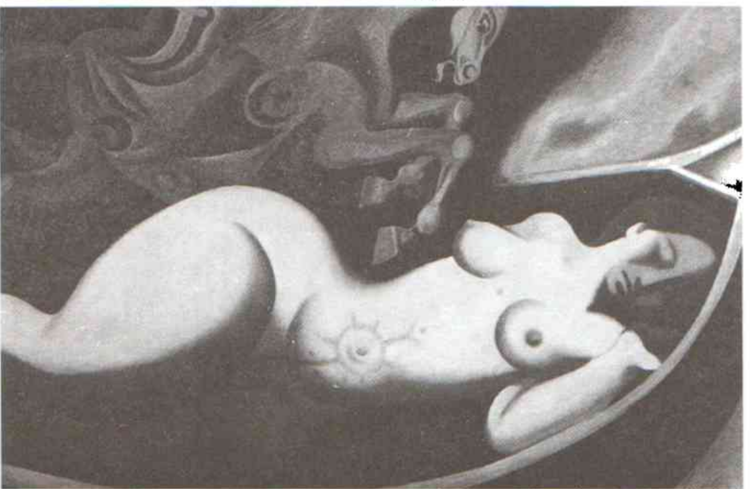


تجريد/
فرج عبّو



(المستقبل) - ١٩٦٢ نحت من البرونز
للنحات محمد غني حكمة





الليلة الزرقاء / ماهود أحمد ١٩٧٤



ضوء على معرض المرفوضات عام 1958

شهد مساء الرابع عشر من كانون الثاني عام 1958 افتتاح معرض بغداد الثاني للفن العراقي في «نادي المنصور». كما شهدت الأيام التالية لهذه المناسبة الفنيّة، افتتاح «معرض المرفوضات» في المبنى القديم الذي أُزيل فيما بعد وانشئت على موقعه البناية الحالية للمركز العام للاتحاد الوطني لطلبة وشباب العراق في الوزيرية. ومن باب التوثيق، أود ان اسجل بعض الوقائع التي رافقت ذلك الحدث التشكيلي فقد رفضت لجنة التحكيم يومذاك اكثر من خمسين لوحة فنيّة لتسعة وعشرين فنّاناً وفنّانة، وشق على اولئك المرفوضين ان يتلقوا هذه النتيجة دون ان يواجهوها بأية بادرة من بوادر الاعتراض المعلن.

وهكذا تبلورت فكرة الرد على ذلك الاجراء ـ الذي قد يكون الجانب الأكبر منه صواباً، والجانب الأصغر مجانباً للصواب قياساً لرغبات اولئك الفنّانين الشباب. . فلعل البعض منه يعود لضيق اروقة المعرض، والبعض الآخر لتقديرات لجنة التحكيم وقناعاتها.

ولكن اغلب اولئك الفنّانين الذين سَرَت بين تجمعاتهم روح التحدي لذلك القرار، آثروا ان يكون الرد عملاً مثيراً ولافتاً للأنظار ـ تشبهاً بمعرض المرفوضات الفرنسي الشهير الذي كان ايذاناً بولادة المدرسة الانطباعية في الفن الحديث ـ اما هذا الاحتجاج فقد كان مزيجاً من دوافع اثبات الذات، وتوجهات اثارة اجواء لا تخفى على دارسي تلك الفترة المتأزمة من تاريخ العراق السياسي.

لقد حملت اللافتة التي اعلنت اسماء المشاركين في المعرض تبريراً منطقياً تضمنته العبارة التالية:

«معرض المرفوضات، هو استجابة لمسؤولية تاريخية واجتماعية تستهدف التركيز على أهمية وقوة الجيل الناشىء. كما تستهدف مجابهة الأخطاء الفردية بشكل ايجابي».



أمّا المقدمة التي كتبتها لدليل المعرض فقد جاء فيها:

«اذا كانت الحرية ـ وهي دين العصر الحديث ـ رائد جميع المخلصين من الفنّانين والمثقفين، فإننا وضعنا اعمالنا بايحاء منها وطبقاً لمراميها البعيدة. واذا كانت الحركة الفنية في العراق تتطلب المزيد من العمل والانتاج والنشاط في ميدانها الوسيع. فإننا نؤمن ألاّ وجود لحدود بين الفنّان وبين ما يريده من عرض اعماله للجمهور.

اننا تحت هذين الهدفين، آثرنا ان نجمع أعمالنا المتواضعة ونقدمها للجمهور الذي لم يتسن له ان يشاهدها في معرض المنصور الأخير.

فإذا كان هذا التفسير المنطقي لمعرض المرفوضات قد بلغ هذا المستوى، فهذا حسبنا».

اما اسماء المشاركين في المعرض فقد وردت في مطوية الدليل حسب التسلسل التالي:

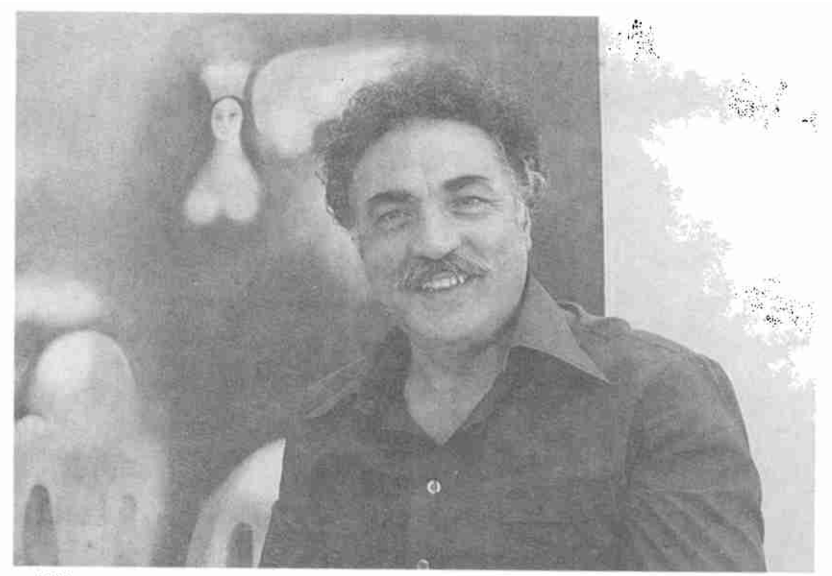
اسماعيل فتاح الترك. ثابت الجادر. جواد عبد الأمير. حارث حمودي. حميد العطار. خليل العزاوي. سعد الطائي. سلوى حقي. سوزان الشيخلي. طارق مظلوم. عبدالله الخطيب. عبد الوهاب رحيم. عبد الأمير القزاز. عبد القادر العبيدي. عذراء العزاوي. فائز الزبيدي. قصي عزام. كاظم حيدر. محمد رفيق. مهدي البياتي. مولى ماگواير. ناثرة آل كتاب. نبيلة الخوجة. نعمة محمود حكمت. نوري الراوي. وداد الأورفه لي. وجيهة ماشاء الله. ولما كان معظم المشتركين في هذا المعرض طلاباً في معهد الفنون الجميلة، السنة النهائية، أو من مخرجيه، فقد جُوبه طلبهم للاعلان عن المعرض في المعهد بالرفض التام. اما الحجة، فقد كانت تتذرع بأنهم ما زالوا طلاباً، ولا يحق لهم ان يقيموا المعارض الفنية او يشاركوا فيها ـ في الوقت الذي شارك القسم الأكبر منهم في معرض المنصور بعمل فني أو أكثر. وما كان نصيبه التصفية او الرفض كما قد حل هنا في معرض المرفوضات.





الفهرست





المؤلف



رائد نوري الراوي



تأملات في الفن العراقي الحديث



شيء من مذاق الذكريات هو ما تحمله هذه الصفحات التي تناولت بالأضاءات الشفيفة ، بواكير حركة تشكيلية وطيدة ، قد لا نملك القدرة على إحياء فصولها الملونة إلاّ بامتلاك الشجاعة على الحب . وهي بهذا المعنى ، إنطاق للصوامت من أيامها ، وتفجير للسواكن من ألوانها بكل ما تحمله من حرارة مجازية ، لم تعد في حضورها الدنيامي هذا ، إلاّ امتداداً للذات العراقية المبدعة منذ فجر السلالات حتى ارتسام هذه السطور على الورق .

إنها لون من ألوان المكابدة التي يعاينها الفنان العراقي حين يمارس تقطيع الزمن في مجاهدة ذاتية لوضع حضور محتدم مأزوم ، في مدار الرؤية النقية للأشياء ، فيما تستحيل تلك الأشياء إلى شلالات ضوء تنساب في بهاء العالم وكأنها تنشد التوازن بين تأزم الدواخل ، والرغبات المتعجلة بالفرح .

وهي بعد كل ذلك ، صوتنا الأيروسي الدافىء الذي نتعقبه اليوم بأفواهنا فيغدو قبلة ، واذا ما زممنا عليه شفاهنا ، صار حلماً أو استحال الى فراشه . .! . .

الراوي

